RUDE

SA VIE, SES ŒUVRES

SON ENSEIGNEMENT

CONSIDÉRATIONS

SUR LA SCULPTURE

[illegible] sur acier et deux figures explicatives gravées sur bois.

PARIS

[illegible] LIBRAIRE-ÉDITEUR

[illegible] pal. galerie d'Orléans.

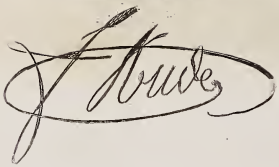
1856

DIJON, IMPRIMERIE LOIREAU-FEUCHOT,

Place Saint-Jean, 1 et 3.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/rudesaviesesoeuv00rude



RUDE

SA VIE, SES ŒUVRES

SON ENSEIGNEMENT

CONSIDÉRATIONS

SUR LA SCULPTURE

PARIS

DENTU, LIBRAIRE-ÉDITEUR

Palais-Royal, galerie d'Orléans.

1856

Le correspondant d'un journal belge, M. J. Rousseau, belge lui-même, dans un article nécrologique extrêmement remarquable, a écrit ceci : « Rude, comme artiste, appartiendrait à Vasari ; comme homme, il tenterait Plutarque. »

Nous n'avons, à coup sûr, la prétention d'être ni l'un ni l'autre ; notre seule ambition a été de rassembler les matériaux dont pourront se servir un jour des biographes plus dignes.

Rude n'a rien écrit. C'est à ceux qui ont entendu sa parole de la conserver et de la transmettre, car elle est un enseignement. Nous nous sommes efforcé de la recueillir complète ; nous n'osons nous flatter d'y être parvenu, et nous recevrons avec reconnaissance tout ce qui sera de nature à combler les lacunes de ce travail.

La plupart des biographies ont, avec les oraisons funèbres, un défaut commun : l'absence de critique ; et l'on a tellement prostitué la louange, qu'elle est sans valeur maintenant auprès des esprits mûris. Aussi notre intention, en prenant

la plume, était-elle bien arrêtée de faire prévaloir « la virile impartialité de l'historien sur les molles complaisances du panégyriste. » Nous aurions voulu — pourquoi ne pas le dire? — trouver quelque chose à blâmer, afin de donner plus d'éclat à nos éloges. Les lumières, dans un tableau, ne s'enlèvent avec vigueur que par le mécanisme des ombres opposées.

Malgré nos efforts, le défaut signalé tout à l'heure n'a pu être évité. Est-ce notre faute? Est-ce plutôt la faute de notre sujet? — La vérité a des exigences auxquelles il faut se soumettre.

Nous montrons Rude tel qu'il nous est apparu. Nous disons de lui tout ce que nous en savons.

Nous l'avons connu grand artiste et homme de bien : nous lui rendons témoignage.

RUDE.

I

Enfance. — Royal-Bonbon. — Le Rémouleur. — Vocation. — Débuts à l'École de Dijon. — Arrivée à Paris. — Grand prix. — Retour à Dijon. — 1815. — Départ pour la Belgique.

François Rude naquit à Dijon, le 4 janvier 1784. La maison natale, qui existe encore, est située dans une impasse dont l'entrée est rue Poissonnerie, entre les nos 15 et 23. Il était fils d'un forgeron, et l'on peut voir un ouvrage de la main de son père à une maison voisine; c'est un balcon de fer, au marteau, surmontant un petit café que les gens du quartier, gardiens des vieilles coutumes locales, ont surnommé le *Racontage*. Le père de Rude avait voyagé en Allemagne et il en avait rapporté la fabrication des *cheminées à la prussienne*. Son industrie prospérait; elle était nouvelle à Dijon, où il l'exerçait seul, et son ambition était de la léguer à son fils. Aussitôt que les forces de l'enfant le permirent, on lui mit en main le marteau, on ceignit ses reins du tablier de cuir et on l'utilisa à la forge. Il s'essayait au travail, en même temps que commençait la Révolution.

Ainsi, par le quartier où il reçut le jour, quartier qui était alors et qui est resté un des plus populeux, et, si l'on peut ainsi dire, un des plus populaires de Dijon; par sa famille, par les premiers objets qui frappèrent ses regards et au sein desquels s'exercèrent ses facultés naissantes; par le grand mouvement enfin qui agitait la France et qui déjà faisait tressaillir le monde; Rude ne reçut, durant les années de la malléable enfance, que des empreintes à l'effigie du peuple. De cette unanime concordance d'impressions devait résulter une remarquable homogénéité de caractère. Trempé trois fois dans l'élément démocratique, il fut armé, par ce contact, de convictions absolument réfractaires à toutes les émanations malsaines de l'aristocratie. Ces convictions, chez lui, étaient si bien à l'épreuve et lui étaient tellement naturelles, qu'elles ne lui coûtèrent jamais aucun effort et que la pensée de les défendre contre une concession ne lui vint même pas.

Les caractères de ce titre, toujours identiques à eux-mêmes et qu'on trouve à toutes les phases de leur existence autant et plus ressemblants au moral qu'au physique, ont été rares à toutes les époques. Ils le sont encore de nos jours. Aussi, quand l'histoire nous en présente, devrait-on les étudier, même s'ils ne se recommandaient à l'attention que par ce côté : à plus forte raison lorsqu'à leur haute valeur comme hommes ils ont ajouté comme artistes des

talents exceptionnels. Arrêtons-nous donc un peu sur les premières années de Rude, bien que cette période de sa vie n'ait pas été consacrée à l'art; mais, de même que les grands événements historiques s'éclairent par l'étude des hommes contemporains de ces événements, la vie des hommes supérieurs s'explique et se comprend par la connaissance des époques et des circonstances au milieu desquelles ils ont vécu. Tout intéresse d'ailleurs dans la vie de ces hommes et surtout dans leurs commencements; on est curieux, à tort ou à raison, de saisir là les premiers indices de ce qu'ils seront plus tard. Cet intérêt redouble, il nous semble, quand on apprend que ces hommes, restés jeunes de cœurs et fidèles à ces souvenirs, se plaisaient à les évoquer et à les faire revivre. Tel était l'artiste dont nous avons entrepris de raconter la vie.

Rude avait huit ans, en 1792, lorsque son père le fit admettre, quoiqu'il n'eût encore ni la taille ni l'âge requis, dans le régiment de *Royal-Bonbon;* c'est ainsi qu'on appelait la légion des enfants, légion faisant partie de la garde nationale et ayant la même organisation. Le costume était mi-partie celui des gardes-françaises, devenu populaire depuis la prise de la Bastille, mi-partie celui de la garde nationale. *Royal-Bonbon* portait les longues guêtres noires, la culotte courte blanche, l'habit bleu échancré à pans renversés et le tricorne sur l'oreille. Tous les

dimanches, à midi, on menait le régiment à l'église Saint-Michel, avec la musique. Là, un conseiller municipal, revêtu de ses insignes, montait en chaire et prononçait une allocution à la portée de ses jeunes et enthousiastes auditeurs. Les souvenirs de Rude étaient frais et précis à l'endroit de ces cérémonies, tant à cet âge elles avaient frappé avec force son imagination. Il voyait encore, à une distance de soixante ans, plusieurs de ces prédicateurs municipaux et se rappelait leur nom aussi bien que leur visage. (Un de ceux dont il avait gardé le plus présente la mémoire était M. Gabet, l'auteur de : *La science de l'homme.*)

Après le discours du conseiller municipal, il y avait une espèce de bénédiction pendant laquelle on mettait un genou en terre, on portait la main au chapeau, et les tambours faisaient entendre leur roulement. Tous les deux jours, au théâtre, entre les deux pièces, le bataillon de garde de *Royal-Bonbon* faisait des évolutions sur la scène autour du buste de Robespierre ou de Marat, en chantant la Marseillaise, aux applaudissements paternels et maternels du public.

On avait baptisé le régiment du nom de *Royal-Bonbon* par plaisanterie; mais, en revanche, on cherchait à lui donner une sérieuse éducation civique. Outre les exhortations municipales à l'église Saint-Michel, on rédigeait, quand l'un des soldats

enfants avait commis une faute ou fait une belle action, on rédigeait, disons-nous, des ordres du jour longuement motivés. Ces ordres du jour, lus en public et avec une certaine solennité devant le régiment assemblé et sous les armes, étaient d'un effet moral immense : les enfants deviennent attentifs et graves lorsqu'on les traite en hommes.

Toutes les semaines on faisait faire au régiment une promenade militaire à cinq heures du matin, le plus souvent du côté du village de Plombières, parce que dans cette direction le terrain, très-accidenté et coupé de rochers, offre des aspects plus agréables et se prête mieux aux exercices gymnastiques.

Les dimanches, le régiment allait au *Parc* voir manœuvrer les gardes nationaux. C'était pour lui un jour de parade et un aliment offert à son émulation.

Le père de Rude était artilleur dans la légion et artilleur monté. Quelquefois, après la manœuvre et pour rentrer en ville, il prenait son fils, le plus petit de tout *Royal-Bonbon*, et le mettait sur le pommeau de sa selle. D'autres fois il l'installait tout simplement à cheval sur un caisson. C'était dur sur le pavé, disait Rude, mais on s'y tenait, pour l'honneur!

Un an après son admission au régiment de *Royal-Bonbon* (Rude avait alors neuf ans et l'on était en 93), son oncle, que des affaires appelaient à Saint-Seine-sur-Vingeanne, l'emmena avec lui. Rude em-

porta son sabre; il ne le quittait plus. Arrivés le soir à l'auberge où ils devaient coucher, il y soupèrent. Là se trouvait, avec d'autres mauvais plaisants, le barbier du village qui se moqua du jeune François et de son sabre avec une insistance telle, que le *Royal-Bonbon* exaspéré finit par le provoquer en duel. La proposition est acceptée par acclamation, comme on le pense bien; on choisit des témoins, et rendez-vous est pris pour le lendemain matin. Tout étant réglé et convenu, chacun va se coucher. Mais, si le barbier railleur dormit paisiblement, il n'en fut pas de même du soldat imberbe, dont le sommeil fut fort agité. Dans les bouillonnements de son ardeur martiale, il lui semblait que c'était attendre bien longtemps pour venger son offense. D'ailleurs une chose le tourmentait, une seule : son sabre n'avait pas le fil! Aussi, dès que l'aube fit blanchir le ciel, il se leva doucement, afin de ne pas réveiller son oncle, et descendit dans la cour de l'auberge. Il y avait remarqué, la veille, une meule de grès énorme. Mais il était seul, et la meule n'avait pas de bielle pendante. Or, ce n'est pas commode de tourner la meule d'une main et de repasser un sabre de l'autre. Il fallait cependant lui donner le fil! Le jeune duelliste *lance* d'abord la meule des deux mains; puis, quand elle est bien lancée, il pose dessus la lame de son sabre; mais, aussitôt qu'il appuie, la meule s'arrête; il recommence sans se

lasser et fait tant, que l'oncle, réveillé au tapage, l'aperçoit. Se gardant bien de le déranger de sa besogne, l'oncle sort et va prévenir l'adversaire et ses témoins. L'heure avait marché pendant ce temps et le jour avait grandi; tout le monde était sur pied. On arrive, on entoure le rémouleur acharné, et les plaisanteries de recommencer. L'enfant se fâcha de plus belle; on voulut enfin le calmer, mais rien n'y fit; les excuses, régulièrement offertes, ne furent point acceptées, et on ne put jamais lui faire entendre raison. Désespérant d'obtenir satisfaction par les armes, il profita d'un instant de répit et s'esquiva, laissant l'oncle à ses affaires. Il savait qu'il y avait loin de Saint-Seine-sur-Vingeanne à Dijon, au moins neuf grandes lieues de pays, et ne connaissait qu'imparfaitement la route. N'importe! il revint seul, à pied et sans un sou, c'est-à-dire sans boire ni manger.

Nous citons cette anecdote avec quelque complaisance, parce qu'elle offre, avec des détails de mœurs déjà loin de nous, la première révélation de cette fermeté, de cet inflexible attachement à ses idées qui fut un des côtés du caractère de Rude.

Nous retrouvons encore une preuve de cette persistance, singulière chez un enfant, lors de la dissolution de *Royal-Bonbon*. Après la chute de Robespierre, la réaction thermidorienne envoya des représentants dans les départements afin de *chauffer*

les sections. Ce fut Mailhe, un méridional, qui vint à Dijon ; il désarma les anciennes gardes nationales pour les réorganiser, et le régiment de Royal-Bonbon ne fut pas exempt de la mesure de désarmement. Rude ne voulut pas se soumettre à ce qu'il regardait comme une humiliation ; il démonta son fusil sans en rien dire à personne et le cacha. Il le cacha si bien qu'il ne put jamais le retrouver et qu'il ne le revit plus.

Pendant les six années qui suivirent, Rude continua de travailler à la forge, à côté de son père.

C'est le hasard qui lui révéla sa vocation. (Il en est presque toujours ainsi, et c'est une remarque que ne manquait pas de faire Rude toutes les fois qu'il lui arrivait de lire une biographie ou qu'on parlait de ce sujet en sa présence : « On s'en étonne, disait-il, mais ce serait un bien plus grand hasard qu'il en fût autrement. Les intelligences sont loin d'être aussi inégales qu'on paraît le supposer, et les aptitudes spéciales à chaque homme se valent peut-être d'homme à homme, c'est-à-dire que chacun de nous est probablement apte à faire une certaine chose mieux que personne. Quand il est assez heureux pour être appelé à faire cette chose, quand ses aptitudes trouvent à s'exercer, alors il devient infailliblement un homme remarquable ou supérieur. Mais, avec notre système d'éducation, ces aptitudes restent ignorées : on ne pense pas même à s'enquérir d'elles. Quel autre

que le hasard pourrait mettre sur leur voie? et c'est encore un hasard quand les indices qu'il fournit ne sont ni méconnus ni rejetés. »)

C'est donc le hasard qui révéla sa vocation à Rude, alors âgé de seize ans.

Une blessure au pied, causée par la chute d'un morceau de fer rouge, le força d'interrompre son travail habituel et le condamna pour plusieurs jours au repos. Il était convalescent et sa blessure lui permettait de sortir, lorsqu'il alla, dans un but de promenade, à la distribution des prix de l'École des beaux-arts. Comme jadis la vue des tableaux de Titien sur le Corrége, ce spectacle de distribution de prix fit sur Rude une profonde et décisive impression. En rentrant chez son père, il le supplia de lui laisser suivre les cours de dessin. Celui-ci le lui permit à la condition qu'il *ne se ferait pas artiste*, mais qu'il utiliserait ses études pour la fabrication des cheminées à la prussienne. Il fut donc convenu, sous toutes réserves, que, tout en continuant de travailler à la forge, Rude irait *à l'Académie*, comme on disait alors, de 6 à 8 heures du soir en hiver et de 6 à 8 heures du matin pendant l'été. Au mois de janvier suivant, cette convention fut réalisée; Rude fit ses débuts à l'école des beaux-arts. Elle était alors dirigée par François Devosge, son fondateur, homme éminent, qui eut bientôt remarqué l'ardeur du nouvel élève, apprécié son caractère et deviné sa valeur

future. Il s'occupait de lui sans cesse, même en son absence. A tel point qu'un jour la vieille gouvernante de Devosge, venant chercher son maître dans les salles de l'école, s'arrêta devant Rude et lui dit : « Mais, qu'est ce que tu fais donc, Rude, que *notre monsieur* parle toujours de toi? »

A la fin de cette année, Rude remporta la médaille d'or pour le premier prix d'ornement; il obtint en même temps une médaille d'argent, second prix de dessin d'après le modèle vivant, et un accessit pour une figure modelée aussi d'après nature.

Fidèle à ses promesses, il n'avait pas abandonné l'atelier de son père. Il y travaillait toute la journée; mais, le soir venu, il s'enfermait dans sa mansarde et s'y livrait à ses études de prédilection. La fatigue lui était inconnue, et les obstacles ne servaient qu'à l'aiguillonner. Son père ne lui donnait ni argent ni lumière. M. Devosge lui fournissait le papier et les crayons; quant à la lumière, son esprit, fertile en expédients, parvenait toujours à lui en procurer malgré la surveillance paternelle.

Dès cette époque Rude sentit la nécessité de l'instruction, et, sans s'inquiéter des difficultés, se mit résolument à l'œuvre; il avait tout à faire, mais il savait que *le labeur opiniâtre surmonte tout*. Ce fut encore Devosge qui vint à son aide en lui ouvrant sa bibliothèque. A partir de ce moment, il ne connut plus d'autre récréation que la lecture. Les plai-

sirs de son âge, plaisirs dont le charme était centuplé pour lui par leur rareté, en raison de sa position, par une imagination ardente et une constitution physique vigoureuse, ces plaisirs furent courageusement abandonnés. Les dimanches surtout étaient consacrés tout entiers aux études littéraires. Toutefois, cette résolution ne s'accomplissait pas sans efforts et sans combat. En province, et surtout pour la classe ouvrière, le dimanche a une physionomie, une consécration spéciales, et produit un entrain auquel il est impossible de se soustraire. Dès le matin, le bruit des caquetages des voisins et des voisines, les appels joyeux des jeunes gens, montaient jusqu'à sa mansarde; il voyait les apprêts de toilette, il entendait les projets de parties de plaisir, il savait qu'il serait partout bien accueilli et fêté; la tentation était forte, surtout quand le ciel était pur et que resplendissait le soleil. Mais la réflexion lui montrait plus impérieuse encore la nécessité d'apprendre, et courageusement il fermait sa fenêtre et se mettait à l'étude. Dans son âge mûr et sa vieillesse, il aimait à se rappeler ces luttes, dont il sortait toujours vainqueur, et ce n'était pas sans fierté qu'il parlait de ses dimanches passés en compagnie d'un bon livre. « Le plaisir que j'aurais éprouvé en me laissant aller aux excitations du moment, disait-il, n'aurait pas valu la satisfaction que je trouvais à leur résister. Celle-ci est bien supérieure au premier et de meilleur

aloi, puisqu'elle dure encore et que son souvenir seul est une jouissance. »

Nous le verrons, du reste, continuer pendant toute sa vie ces habitudes de travail intellectuel, et s'efforcer de les faire contracter à ses élèves et à tous les jeunes artistes qui prenaient conseil de lui. Disons, dès à présent, qu'elles expliquent la vaste et solide instruction qui distinguait Rude. Une opinion généralement accréditée veut que les statuaires soient ignorants. Nous manquons des éléments nécessaires pour décider si cette opinion est bien ou mal assise ; mais ce que nous pouvons affirmer, avec tous ceux qui l'ont connu intimement, c'est que Rude était une exception à la règle, si règle il y a, et qu'il fut un des hommes les plus instruits de son temps. Son savoir n'avait d'égal que sa modestie et la simplicité de sa conversation. M. Villiaumé, l'éminent historien de la révolution, M. Rable, le savant et poétique traducteur d'Homère et d'Anacréon, se sont rencontrés dans la même appréciation. Tous deux disant, sur sa tombe, adieu à leur ami commun, ont rappelé combien son érudition était sûre et quels fruits on retirait de ses entretiens. Les hommes spéciaux lui demandaient rarement conseil en vain et avaient presque toujours quelque chose à apprendre dans son commerce, même touchant leur spécialité. Seulement cette science ne se produisait pas d'elle-même : il fallait la chercher et la forcer, en quelque sorte, à se découvrir.

Revenons. Après les succès obtenus au concours de cette première année, M. Devosge avait redoublé ses instances auprès du père de Rude. Elles furent longtemps infructueuses, l'état de fortune de la famille ne permettait pas de se priver ainsi d'un ouvrier, et faisait redouter les chances incertaines d'une carrière nouvelle. Rude continua donc quelques années encore de travailler à l'enclume; mais son ardeur pour le dessin et la sculpture ne se ralentissait pas. L'affection que M. Devosge avait conçue pour lui augmentait de jour en jour ; il finit par obtenir du père de Rude qu'il laissât son fils se livrer entièrement à sa passion pour les arts. Rude était au comble de ses vœux lorsque son père, frappé de paralysie, fut réduit à l'impossibilité de travailler. Ce malheur remettait tout en question : comment subvenir aux frais des études qu'il lui restait à faire? comment vivre pendant ce temps? Il n'était pas suffisamment en état de continuer la profession paternelle; d'ailleurs, en prenant ce parti, il fallait le prendre exclusivement à tout autre et dire un éternel adieu à tous les rêves de l'artiste. Rude entra chez les frères Mugnier, alors peintres en bâtiments à Dijon; il y gagnait sa nourriture en broyant des couleurs et en peignant des fenêtres.

De son côté, M. Devosge s'occupait activement de son jeune protégé; il lui procurait l'exécution de plusieurs bustes dont la réussite commença à le faire

connaître à Dijon. Le 28 février 1804, M. Monnier (Louis-Gabriel), graveur de talent, mourut. Sa fille, artiste comme son père, avait épousé M. Fremiet. M. Monnier avait été l'ami intime de M. Devosge ; à la recommandation de celui-ci, M. Fremiet chargea Rude de faire le buste de M. Monnier, son beau-père. Cette circonstance décida de l'existence entière de Rude. M. Fremiet, contrôleur des Contributions directes, littérateur distingué, homme d'un grand mérite et d'un grand caractère, apprécia la valeur de l'artiste et l'aima bientôt comme l'aimait déjà M. Devosge. Il chercha par tous les moyens à lui être utile et à favoriser son essor. Sous prétexte de faciliter le travail dont on l'avait chargé, on lui fit accepter une petite chambre dans la maison (située rue des Forges, tout près de chez son père). Des rapports de tous les instants s'établirent entre Rude et la famille Fremiet, qui le considéra bientôt comme un fils.

A lire les détails qui précèdent, ne semble-t-il pas qu'il s'agisse d'une époque bien antérieure à la nôtre? Cette lutte acharnée d'un enfant du peuple qui veut être artiste, cette énergie indomptable qui lui fait accepter tout ce qui le mène à son but et surmonter tout ce qui l'en détourne ; ces obstacles venant des parents et des choses, et qui ne font que donner du ressort à une vocation sans incertitudes, tout cela ne rappelle-t-il pas ces laborieux

et infatigables artistes du moyen-âge et de la renaissance? Les biographies du XVIe siècle surtout en offrent de nombreux exemples, et il n'est pas sans intérêt de retrouver de nos jours un caractère trempé comme ceux que nous admirons dans la vieille histoire des arts. Pour Rude, ainsi que pour les véritables artistes de tous les temps, l'art était quelque chose d'indiscutable et de nécessaire. Aussi, à toutes les doléances, suscitées par la mollesse des volontés, sur la difficulté de trouver des modèles convenables, d'avoir un atelier bien éclairé, etc. : « Ah bah! répondait-il plus tard, j'aurais fait de la sculpture dans un puits. »

En 1805, Rude, âgé de vingt-un ans, tira à la conscription; le numéro 2 lui échut. Du reste, il n'y avait pas alors de bons numéros. M. Fremiet, malgré la modicité de sa fortune, lui acheta un remplaçant; il voulait à toute force le conserver aux arts.

Rude partit pour Paris en 1807 avec 400 fr. dans sa poche et le ferme projet de demander au travail ses seules ressources. Il aimait trop M. Fremiet, pour ne pas souffrir toutes les privations plutôt que de lui imposer de nouveaux sacrifices. Son ambition, au contraire, était de pouvoir bientôt reconnaître ce que ses deux soutiens, ses deux amis, Devosge et Fremiet, avaient fait pour lui. La vénération, l'amitié qu'il ressentait alors pour eux, ne

diminuèrent jamais ; dans tout le cours de sa vie il ne parla d'eux qu'avec attendrissement. On ne l'entendit cependant pas une seule fois prononcer, à leur propos, le mot reconnaissance. Ce mot, pas plus que ce qu'il exprime, ne lui plaisait. « La reconnaissance ! avait-il coutume de dire, qu'est-ce que cela ? une moitié de sentiment, une formule inventée, comme les autres formules de la politesse, à l'usage de ceux qui n'ont point de véritables et forts sentiments. Quand l'affection réelle existe, la politesse disparaît ; elle serait presque blessante. Quand on aime les gens, la reconnaissance ne trouve plus de place, le cœur est plein. De la reconnaissance pour MM. Fremiet et Devosge, moi ? Non ; je les aimais, voilà tout. — Le mot bienfait, ajoutait-il, n'a de sens que lorsqu'il s'applique à des services rendus à des indifférents. On est soi-même trop heureux d'obliger les personnes qu'on aime pour songer à se décerner le titre de bienfaiteur. »

Il arriva à Paris, muni de lettres de recommandation de Devosge pour le célèbre Denon. Il alla le voir et lui présenta une petite figure (plâtre) qu'il avait exécutée à Dijon : *Thésée ramassant un palet*. Denon crut d'abord que c'était la copie d'un antique ; détrompé par Rude, il lui offrit ses services et s'employa immédiatement pour lui.

Avec ce patronage Rude fut admis dans les ateliers de *Gaules*, alors chargé des travaux de la

colonne Vendôme, et travailla aux bas-reliefs du piédestal. Il entra en même temps, comme élève, chez Cartelier, sculpteur et membre de l'Institut.

Six mois après son arrivée, il était reçu le premier en loges au grand concours. Il obtint le second prix ; son concurrent était Cortot, qui remporta le premier prix et qui fut depuis membre de l'Institut.

Admis dès lors à l'Ecole des beaux-arts, il en suivit les cours et y travailla toutes les fois qu'il ne fut pas assez riche pour payer des modèles chez lui : cela lui arrivait souvent, malgré sa rigoureuse économie et un travail opiniâtre. Cette fréquentation de l'École lui fit, par l'entraînement de l'exemple, changer sa première manière, — la manière du Thésée que Denon prenait pour un antique, — et le jeta hors de la voie où l'avaient engagé les excellents conseils de Devosge.

Il regretta toujours cette période mal employée de sa carrière. Non-seulement il ne gagna rien à l'enseignement officiel, mais il dut faire plus tard d'immenses et persévérants efforts pour l'oublier. Quelque temps avant sa mort, nous l'entendions déplorer encore d'avoir ainsi perdu sept années de sa jeunesse.

Il obtint le premier grand prix en 1812. Le sujet du concours était : *Aristée pleurant ses abeilles.* Denon, qui avait pour lui beaucoup d'affection, lui conseilla de ne pas partir avant d'avoir amassé une

somme d'argent qui lui permît de voir l'Italie à son aise et de la bien voir. Il lui donna à exécuter les bas-reliefs d'un obélisque que le gouvernement voulait élever à la Grande-Armée, sur le terre-plein du Pont-Neuf, à l'endroit où l'on a placé depuis la statue de Henri IV. Rude fit aussi à cette époque les bustes de la famille Ternaux.

Entre-temps les désastres de 1814 arrivèrent ; le spectacle des événements qui se passèrent alors à Paris en rendit le séjour pénible à Rude. Il demanda son ordre de départ pour l'Italie ; et, après l'avoir obtenu, il partit et s'arrêta quelque temps à Dijon pour y embrasser ses amis. Le retour de l'île d'Elbe vint l'y surprendre et ajourna son voyage.

A ce moment de lutte, il n'existait plus que deux partis en France : ceux qui voulaient le retour de la royauté dite légitime étaient d'un côté ; tous ceux qui repoussaient cette prétendue légitimité étaient de l'autre. Celui-ci, plus énergique et plus vivace, était cependant moins homogène que celui-là. Napoléon avait pour lui non-seulement des sympathies directes, mais encore toutes les répulsions suscitées par l'ancien régime. L'histoire de ce temps est suffisamment connue ; on sait assez de quels éléments divers se composait le parti libéral sous la Restauration, pour que nous n'ayons pas à expliquer plus amplement la part active que prit Rude au mouvement d'alors. Personne n'y verra de contra-

diction avec ce que nous avons dit plus haut de son caractère et de ses opinions.

Au mois de mars 1815, la duchesse d'Angoulême était à Lons-le-Saulnier; le maréchal Ney, à la tête d'une division de 18,000 hommes, l'avait rejointe pour se porter au devant de l'Empereur et arrêter sa marche, après avoir réchauffé le zèle royaliste des départements.

L'Empereur revenait par Lyon et Chalon. On sut bientôt que les régiments de Ney, passant par Auxonne, allaient arriver à Dijon. Les royalistes dijonnais, sûrs du concours de l'armée, avaient tous arboré des cocardes blanches et fait flotter le drapeau fleurdelisé.

Rude esssaya, à plusieurs reprises, de se procurer les clefs de la tour du *Logis-du-Roi*, pour peindre aux trois couleurs nationales l'énorme girouette blanche qui dominait son sommet. Le concierge, Droin, ne voulut jamais les lui donner, bien qu'il ne l'eût pas mis dans sa confidence.

Quand on annonça que le prémier régiment était aux portes de la ville, M. Fremiet, qui jouissait d'une grande considération parmi les bonapartistes, fut d'avis de rassembler les plus énergiques et les plus actifs du parti, de gagner la montagne et de rejoindre ainsi l'Empereur. Rude se chargea de les réunir au café Boulée, depuis Frascati, situé rue Rameau, au-dessous du logement de M. Devosge et

sur l'emplacement où vient d'être construite la nouvelle aile de l'ancien Palais des Ducs. Le temps pressait; l'aspect de la ville et du quartier, remplis de soldats aux cocardes blanches, était menaçant. Comment prévenir les bonapartistes?

Après plusieurs allées et venues, Rude rentre au café, il était désert; mais dans la seconde salle, séparée de la première par une cour, il trouve, lui sixième, cinq patriotes parmi lesquels se faisait remarquer Madigny, d'Arc-sur-Tille, homme résolu, d'une haute taille, et portant sur le chapeau sa cocarde de 93, large comme un écran. Il avait amené deux paysans de ses amis, tricolores comme lui. A ce moment on entend la trompette, c'était l'avant-garde arrivant par la rue Chabot-Charny. Les six hommes, déterminés malgré leur petit nombre, sortent par la porte du logement de M. Devosge et se rangent en bataille contre les planches de la salle de théâtre, alors en construction, faisant face à la place Saint-Etienne. — Un régiment de hussards (le 5e ou le 6e), avec les longues barbes et les kolbachs, sabre au poing et cocarde blanche en tête, s'avançait droit à eux :

Vive l'Empereur! crie la petite troupe; « les soldats n'avaient qu'à abaisser la pointe de leurs sabres pour nous clouer contre les planches, disait Rude en racontant cet épisode. » Le premier peloton les regarde, regarde les cocardes et les drapeaux trico-

lores de ces six hommes, fait son quart de conversion pour entrer rue Rameau et passe impassible. Le deuxième peloton s'avance à son tour :

Vive l'Empereur ! crie une seconde fois et avec plus de force la petite troupe.

Les soldats les regardent, hésitent, et, sur le commandement de conversion, répondent par un cri général de : Vive l'Empereur ! Les premiers, qui avaient passé sans rien dire, répètent alors cette acclamation, qui se propage sur toute la ligne du régiment avec une rapidité explosive.

Ce fut là, et à cette occasion, que la division du maréchal Ney se rallia aux impérialistes.

Les jours suivants furent occupés à recevoir les autres régiments et à se procurer des rubans afin que l'armée pût changer ses cocardes. Les magasins furent épuisés et les rubans manquèrent. Cependant un grand nombre d'anciens soldats avaient conservé la cocarde tricolore et n'eurent, pour faire reparaître les couleurs préférées, qu'à retourner leur cocarde blanche. On vit des officiers qui, tirant un simple fil adroitement posé, restituaient le bleu et le rouge à leur cocarde d'uniforme. Le maréchal, logé à l'hôtel de la Cloche, voyait de son balcon défiler ses troupes, et saluait, enthousiaste lui-même, leurs acclamations enthousiastes.

Le public se pressait là, nombreux et sympathique ; ses cris se mêlaient à ceux des régiments. Vive

l'Empereur ! disait-on : A bas la noblesse ! A ce dernier cri, poussé par le peuple, le maréchal hocha la tête : « Pas toute ! » répondit-il en souriant. — Mot caractéristique qui peut faire juger bien des choses et bien des hommes de cette époque !

Rude n'aurait pas voulu que son rôle actif s'arrêtât là. Il voulait se mêler et prendre part à la lutte qui allait décider du sort de la patrie et de l'Europe. Se rappelant qu'il avait fait partie déjà de la garde nationale dans son enfance, il annonça sa résolution de s'enrôler parmi les volontaires de la Côte-d'Or. Mais la position de M. Fremiet n'était pas exempte de dangers, et d'ailleurs Rude pouvait rendre plus de services à la cause en restant près de lui qu'en s'en éloignant. Ces considérations, rendues puissantes par l'affection qu'il lui portait, le décidèrent à rester. Il sentait que M. Fremiet pouvait avoir bientôt besoin de lui. Les événements ne tardèrent pas à lui donner raison. Waterloo vit sombrer l'Empire.

Aussitôt que M. de Bercagny, alors préfet de la Côte-d'Or, eut appris la défaite, il en prévint M. Fremiet. Celui-ci avait fait preuve pendant les Cent-Jours de trop d'énergie, il avait soutenu le gouvernement impérial avec trop d'enthousiasme et d'influence pour que sa liberté et peut-être sa tête ne fussent pas en péril. Il n'y avait pas un moment à perdre. Néanmoins il ne consentit à abandonner sa famille qu'après la promesse de Rude de lui conduire à Bruxelles

sa mère, sa femme et ses filles encore enfants. Tout fut bientôt préparé pour la fuite. Rude coupa ses moustaches, non sans efforts et sans regrets, mit une paire de pistolets dans ses poches et partit, à la nuit tombante, avec M. Fremiet. Il s'agissait de gagner Pont-de-Pany sans être vus, ou du moins sans être reconnus. Ils prirent des chemins détournés, rôdèrent pendant quelques temps dans les bois avant de se décider à entrer dans le village, et enfin allèrent y souper et y passèrent la nuit.

Le lendemain matin, M. Fremiet monta dans la diligence de Paris, où sa place avait été retenue la veille sous un autre nom que le sien.

A ce moment, et alors que Rude, soulagé d'un poids énorme, allumait sa pipe avant de reprendre la route de Dijon, il aperçut dans la diligence de Genève, venant de Paris, David, le peintre. Chassé de la capitale par les événements politiques, le grand artiste allait demander à la Suisse un asile contre les fureurs prévues de la terreur blanche. Rude, qui l'avait connu à l'Ecole des beaux-arts, feignit, par discrétion, de ne pas le reconnaître; il devait bientôt le retrouver en Belgique et vivre dans son intimité, au double titre d'artiste et de coreligionnaire politique.

En arrivant près de Plombières, Rude rencontra deux jeunes amis que la famille avait envoyés au-devant de lui. Ils lui apprirent que le branle-bas

royaliste avait eu lieu en ville deux heures après le départ de M. Fremiet, la veille au soir, et qu'il était fort dangereux de conserver une cocarde tricolore en évidence. Tout en causant, ils avaient gagné la porte de l'ancienne Chartreuse : elle était surmontée du drapeau blanc. Rude entre dans une maison en face, prend une échelle et vient l'appliquer contre la façade pour abattre le drapeau. L'échelle était trop courte : il fallut y renoncer. Il n'avait pas fait quarante pas au-delà de la Chartreuse, qu'un homme armé d'un fusil double entr'ouvre la porte et le met en joue. Rude arme ses pistolets et marche droit à lui. L'homme, intimidé, rentre sans avoir tiré.

Ils apercevaient déjà l'entrée de la ville. Elle était gardée par de la troupe et des gendarmes. Se présenter là avec les couleurs de l'Empire, c'était infailliblement se faire ouvrir les prisons, pour ne rien dire de plus. Rude mit son chapeau sous son bras. « J'entrerai avec ma cocarde, » dit-il. C'est tout ce que ses amis purent obtenir.

Il ne resta à Dijon que le temps d'arranger les affaires de la famille Fremiet et partit pour Bruxelles, emmenant Mme Fremiet avec ses deux filles Sophie et Victorine, la sœur de M. Fremiet, non mariée, et leur mère âgée de quatre-vingt-cinq ans. Sa promesse était remplie. M. Fremiet le pressa beaucoup de profiter des avantages que lui faisait son grand

prix et d'aller visiter l'Italie, ainsi qu'il en avait le projet quand il avait quitté Paris. Le prix de Rome avait alors une importance qu'il a bien perdue depuis. C'était la première étape (style du temps) sur la route certaine de la fortune et des honneurs. Mais Rude sentait que sa famille d'adoption pouvait avoir, en pays étranger, besoin d'un ami dévoué. Peut-être le moment était-il venu de reconnaître ce qu'on avait fait pour lui et de payer sa dette d'affection. Entre l'existence facile et glorieuse que lui assuraient ses premiers succès, et la vie de dévouement et de travail obscur qui se présentait à lui en Belgique, il fit ce que font les grands cœurs : il préféra la haute satisfaction du devoir accompli. Résistant à toutes les instances, il demeura.

Voici qui fera comprendre combien était grand le sacrifice et strict le devoir. Dans sa vieillesse, Rude, causant de son séjour en Belgique avec un ami intime, tira d'un vieux meuble une pièce de six francs : « C'est, dit-il, une ancienne amie ! Je l'ai reçue peu de temps après notre installation à Bruxelles. Ces premières années ont été bien difficiles, bien remplies d'inquiétudes ; nous étions souvent sur le point de manquer d'argent. Eh bien ! lorsqu'il ne restait au fond de notre bourse que cette pauvre pièce de six francs et que nous étions au moment de la changer, il nous arrivait toujours quelque petit travail suivi d'un peu d'argent, et

notre bonne pièce rentrait dans sa cachette. Cela est arrivé tant de fois, que je l'ai gardée depuis par affection, par attachement aux souvenirs qu'elle me rappelle, par superstition, si vous voulez, ajouta-t-il en souriant. »

II

Atelier. — Enseignement. — Mariage. — Travaux à Bruxelles et à Tervueren. — Retour à Paris.

Ici commence pour Rude la période de production et d'enseignement qui, avec des phases diverses, mais sans interruption, s'est continuée jusqu'à sa mort. Son premier élève à Bruxelles fut un Belge, M. Feignaux, que la politique en 1830 lança dans une autre voie, malheureusement pour les arts. Nous devons à son obligeance et à sa dévotion pour la mémoire de Rude d'intéressants détails sur cette époque de la vie de celui-ci. Nous lui laisserons, dans les lignes qui vont suivre, presque toujours la parole.

Au début du règne de Guillaume Ier, la Belgique était arriérée de plus d'un siècle sous le rapport de la statuaire. Deux hommes seulement de quelque notoriété cultivaient cet art à Bruxelles : l'un, Godecharles, avait exécuté quelques frontons de mauvais goût dans sa jeunesse; et, vieillard alors, il faisait

modeler sérieusement des figures de femme d'après un homme, toujours le même, qui posait depuis dix ans à l'Académie et dans les ateliers. Il se croyait le gardien des saines traditions et personnifiait l'art classique, l'art conservateur si l'on veut.

L'autre, Van-Geel, jeune encore, représentait l'art moderne. On a de lui le bas-relief de la porte de Laeken à Bruxelles, une figure au jardin de Tervueren. C'est lui qui fit le modèle du lion de Waterloo. En somme, c'était un artiste médiocre. Il est mort fou.

Ces deux hommes ne pouvaient être pour Rude des concurrents redoutables au point de vue du talent, mais ils étaient soutenus par la camaraderie et l'amour-propre local; leurs coteries tenaient les abords du gouvernement et dénigraient les artistes étrangers. Rude surtout, dont le mérite hors ligne les écrasait, était particulièrement en butte à leur malveillance sourde. D'ailleurs Rude était considéré comme réfugié ; il était toléré par le gouvernement ainsi que les autres proscrits; mais pas plus qu'eux il n'était appuyé ni recherché. Les sommes allouées au département des beaux-arts par le budget hollandais étaient d'ailleurs fort peu importantes. Les Belges y avaient une faible part, les étrangers encore moins; les réfugiés venaient en dernier ordre. Le roi Guillaume, qui laissa en mourant 300 millions, était trop avare pour rien sacrifier

de sa fortune. Nous insistons sur ce point parce que toutes les biographies qui ont parlé de Rude ont répété que, sur la recommandation de David, le roi Guillaume s'était empressé de lui confier des travaux importants. Il n'en est rien. Nous verrons tout à l'heure comment et par qui lui furent commandées les sculptures de Tervueren. Qu'on nous laisse appuyer d'un exemple ce qui précède.

Godecharles et Van-Geel avaient fait le buste du roi Guillaume Ier; tous deux l'avaient fait mauvais, sans ressemblance, ou, si l'on aime mieux, d'une ressemblance grotesque, malgré les nombreuses séances accordées par ce souverain. On les vanta néanmoins beaucoup, et des cadeaux furent adressés aux auteurs. Rude fit à son tour un buste du roi, sans séance. Il allait observer le roi Guillaume au temple, le dimanche, pendant le prêche. Le buste fut d'une ressemblance frappante, et cependant il avait tiré un grand parti d'une tête vulgaire et avait trouvé le moyen de donner de la noblesse à un visage taillé en casse-noisettes. Suivant le conseil de ses amis, Rude adressa un exemplaire du buste à la reine, qui aimait beaucoup son époux. Quelques mois après il reçut une lettre de félicitations, et ce fut tout. Pas le moindre cadeau, encore moins la commande du marbre, pas même une indemnité pour les frais de moulage. Voilà ce que fit pour lui la famille hollandaise régnante. Ajoutons qu'il eut plus tard à exé-

cuter en marbre ce buste destiné à décorer la salle des Etats-Généraux. Le roi lui accorda quelques séances alors; mais la commande, pas plus que le paiement du buste, ne le regardaient.

La famille Fremiet avait été bien accueillie par les proscrits de la Restauration. Mlle Sophie Fremiet qui, à Dijon, avait eu Devosge pour professeur de dessin et de peinture, avait monté un atelier à Bruxelles et recevait les leçons de David (1). Bientôt celui-ci estima assez le talent de son élève pour lui confier la copie de son tableau de *Télémaque et Eucharis*, et pour signer de son nom l'œuvre de Mlle Fremiet. Rude fit le médaillon de David, et plus tard son buste. Par son entremise il entra en relations avec l'architecte Vanderstraeten, qui lui confia d'abord l'exécution de deux cariatides pour les loges royales du grand théâtre que l'on construisait. Il fut aussi chargé de faire des cariatides colossales pour la salle de bal du concert noble.

Vers le même temps, il exécuta un buste de Delille et celui du roi Guillaume, dont nous avons parlé plus haut. Il se chargea aussi d'élever une chaire, dite chaire de vérité, sculptée en bois, à l'église Saint-Etienne de la ville de Lille.

Cette chaire se compose de cinq figures ronde-bosse : la Foi et l'Espérance, de 7 à 8 pieds, au-dessus

(1) La famille Fremiet fut mise en rapports avec David, à Bruxelles, par les soins de Bonnet, le conventionnel.

desquelles se voit un bas-relief représentant la lapidation de saint Etienne ; le tout est surmonté de l'archange, haut de 8 pieds, et de deux anges.

Bientôt l'architecte Vanderstraeten, chargé de la construction du palais de Tervueren que la nation belge offrait au prince d'Orange, fils du roi Guillaume, fit appel au talent de Rude et lui confia tous les travaux de sculpture.

A cette époque, Rude prit un atelier sur l'emplacement d'une ancienne chapelle ayant appartenu à un couvent nommé les *Lorraines*. Cette chapelle, depuis longtemps détournée de sa destination première, était divisée en deux parties : un rez-de-chaussée et un grenier. Ce fut dans ce grenier qu'il installa les élèves qui vinrent s'adjoindre à M. Feignaux.

Au rez-de-chaussée, Rude exécutait les modèles des bas-relifs de la rotonde de Tervueren (représentant la vie d'Achille) et de la chasse de Méléagre, qui orne le portique de ce palais. Il ne travaillait jamais sans avoir la nature sous les yeux et mettait à contribution, pour poser, ses élèves et ses amis.

Rude était alors âgé de trente-cinq ans. Voici le portrait qu'en trace M. Feignaux : « Il était brun, fort et robuste, gracieux dans ses mouvements et adroit à tous les exercices du corps. Beau danseur, beau patineur, bon nageur, maniant l'épée avec grâce, avec adresse et une rapidité, une vivacité

qui me désespéraient. Il était d'une douceur et d'une bonté égales, sobre, courageux, laborieux; constant dans ses affections, ses habitudes, ses relations; bienveillant et généreux envers les domestiques et les ouvriers. Doué d'une gaîté remarquable et décente, s'il lui arrivait de lancer quelque plaisanterie d'*atelier*, c'était dit ou fait avec tant d'esprit et d'une façon si particulière que le trait, quel qu'il fût, conservait un cachet de bon ton et de bonne société. Il était modeste, mais modeste à l'excès. Je me souviens qu'un jour il reçut la visite d'un archéologue professeur à Harlem. Ce savant, après être resté quelque temps en silence devant un des bas-reliefs destinés à Tervueren, en fit ensuite l'éloge raisonné avec un feu, un enthousiasme rares chez un hollandais. Je n'ai jamais vu Rude aussi gêné, aussi mal à l'aise. On eût dit qu'il cherchait à s'excuser d'avoir du talent. »

Rude avait dès lors des idées très-arrêtées sur l'enseignement du dessin et de la sculpture. Un beau jour le grenier de l'atelier se trouva transformé en académie des beaux-arts, et ce fut une véritable révolution artistique pour Bruxelles. Le maître, au lieu de feuilles de papier, faisait prendre à ses élèves une toile noire tendue sur un grand châssis; au lieu de porte-crayon, un bâton au bout duquel était fixé un morceau de craie. *On faisait les dessins toujours de la grandeur du modèle.* Le nombre des élèves s'était

rapidement élevé à une vingtaine, et quelques artistes étaient venus grossir leurs rangs. On pouvait prendre un modèle différent chaque semaine, et quelquefois même on en prenait deux afin d'avoir à copier des groupes. Rude blâmait énergiquement la coutume qui existait alors d'avoir, *pour tout*, un modèle unique qui servait pendant de longues années, et, ce qui était pis encore, de n'en pas avoir du tout. Les élèves indiquaient sur leur toile noire, par des points, les grandes divisions de la figure et ses principales saillies prises au moyen du compas et du fil à plomb; reliant ensuite ces différents points par un trait, ils obtenaient la silhouette de l'ensemble, et la figure était faite. Le maître dessinait avec les élèves et comme eux. Au nombre de ceux-ci était Vanderhaërt, qui fut plus tard son beau-frère, et qui devint, comme peintre, une des illustrations de la Belgique.

Cet enseignement, commencé au mois de novembre 1820, avait produit ses fruits à la fin de l'hiver. Quelques élèves avaient fait des progrès extraordinaires qui témoignaient de l'excellence du principe. Nous développerons plus loin les idées de Rude à ce sujet, nous les croyons fécondes. Disons dès à présent que cette méthode qui procède du plus au moins, qui part des grandes masses, de l'ensemble, pour arriver aux détails, a été reprise depuis avec des fortunes diverses par bien des éducateurs. Quand

Rude s'efforça de la faire adopter à son atelier de la rue d'Enfer, on crut qu'il appliquait à la sculpture la méthode Jacotot. Ses amis mêmes, l'entendant sans cesse faire l'éloge de celui-ci, s'imaginaient qu'il n'était qu'un de ses adeptes. La vérité est qu'en 1820 Jacotot n'avait encore songé à appliquer sa réforme qu'au programme des études universitaires. Proscrit de la Restauration et réfugié à Louvain, il n'avait alors, avec la famille Fremiet, que des rapports fort éloignés.

Ce fut après 1830 que Rude et Jacotot, rentrés tous deux en France et habitant porte à porte, rue d'Enfer, renouèrent leurs relations qu'avait presque interrompues la distance qui les séparait pendant l'exil. Ils arrivèrent bien vite à l'intimité. Rude, qui s'occupait beaucoup alors de l'éducation de sa nièce, Mlle Martine Vanderhaërt, essaya de la méthode Jacotot. Il s'en trouva à merveille et s'en fit le zélé propagateur. Cet assentiment sans réserve accordé par Rude à la méthode de Jacotot, l'amitié qui les unissait, une certaine concordance dans le point de départ quant à la manière d'enseigner, firent prendre le change à ses élèves et à ses amis. Rude, qui s'en apercevait bien, ne les détrompa jamais; il semblait au contraire flatté de voir ses propres idées passer pour celles d'un homme qu'il tenait en aussi haute estime. Mais nous devons, en biographe fidèle, rétablir les faits et rendre à qui de

droit ce qui lui est dû. Rude avait conçu son plan d'enseignement non dans les livres de Jacotot, dont le premier ne fut publié qu'en 1822, mais dans l'ouvrage d'Emeric David, couronné par l'Institut national le 15 vendémiaire an IX (1805). Toute sa vie il ne cessa de conseiller à ses élèves la lecture attentive de ces *Recherches sur l'art statuaire*. C'était, selon lui, le premier livre qu'un jeune artiste dût avoir dans sa bibliothèque.

Avant de revenir à l'atelier des *Lorraines*, citons un fait pour montrer que cette *académie libre* fondée par Rude équivalait à une révolution dans les arts. Les anciens procédés d'école, qui consistaient à faire commencer l'étude du dessin par des détails, étaient si généraux et s'imposaient si bien à tout le monde, que même les plus vigoureux esprits ne songeaient point à s'en affranchir. Un jour, David étant à l'atelier de Mlle S. Fremiet, on vint la prévenir que ses élèves, n'ayant pas de modèles, la priaient de descendre ou de leur en envoyer. « C'est pour le dessin? demanda David. Oui, répondit Mlle Fremiet, ce sont des élèves qui commencent. » David prit une feuille de papier, et continuant de causer, se mit à dessiner des nez, des yeux et des oreilles. « Tenez, dit-il quand il eut fini, envoyez-leur cela. » Il était loin des grands ensembles sur les toiles noires, et on en est encore loin à l'heure qu'il est.

La chapelle du couvent des Lorraines ayant reçu une nouvelle destination, il fallut chercher un autre atelier. On le trouva au palais que le roi Guillaume faisait alors élever pour lui.

C'est là que Rude fit le modèle du fronton pour l'hôtel des Monnaies de Bruxelles, fronton qu'il exécuta en pierre. Il y fit aussi deux bustes de grande proportion dans le genre décoratif : celui de Vulcain et celui de Mercure. Il les fit avec une rapidité incroyable. Arrivé le matin à la pointe du jour dans l'atelier, il pria M. Feignaux, son élève favori, de préparer la terre pendant qu'il arrangeait les armatures, et le fit ensuite poser à titre de renseignement; les deux bustes étaient achevés avant la fin de la journée. Ce tour de force répondait par avance aux accusations de lenteur dans le travail, et lui permettait de consacrer dorénavant à ses œuvres le temps jugé par lui nécessaire pour les mener à bien.

Nous reprendrons tout à l'heure la liste des ouvrages que vit éclore l'atelier du palais. Nous sommes en 1821. A cette époque M. Fremiet ne crut pas pouvoir récompenser plus dignement le dévouement de Rude et sa constante affection qu'en lui donnant la main de sa fille aînée, Sophie. Ce mariage, célébré le 25 juillet 1821, réalisa les plus chères espérances de Rude et décida du bonheur de sa vie. Tous ceux qui le fréquentaient alors remarquèrent un grand changement dans ses manières. Il

rayonnait de joie et de bonheur. Il était enfin arrivé à ce calme foyer domestique, à ces félicités intimes qu'il avait toujours rêvées! Son activité, son ardeur au travail redoublèrent; ses facultés semblèrent grandir.

L'architecte Vanderstraeten, qui, s'il n'était pas un artiste, était du moins un homme de goût et de tact, avait compris tout le parti qu'il pouvait tirer de Rude. Chargé d'immenses travaux à Bruxelles et à Tervueren, il avait compté sur le talent et surtout sur les conseils du statuaire pour donner de la valeur et du relief à son œuvre. Il le consultait à propos de toutes choses; pour le moindre profil, pour le plus petit détail de décoration, il avait recours à Rude, et, en l'absence de celui-ci, à Vanderhaërt. Souvent, sous prétexte de travaux à lui confier, Vanderstraeten lui donnait rendez-vous à Tervueren. Rude se prêtait à toutes ces exigences, à toutes ces allées et venues, avec une infatigable complaisance. « Ces jours-là, raconte M. Feignaux, il partait à quatre ou cinq heures du matin, même en hiver et par le plus mauvais temps. J'allais avec lui toutes les fois qu'il me permettait de l'accompagner. Une fois en route, sa conversation, ses anecdotes, ses souvenirs de jeunesse, ses bons conseils, tout cela dit avec enjouement et avec autant d'entrain que s'il se fût trouvé dans son salon, les pieds devant un bon feu, nous faisait arriver à Tervueren

comme par enchantement. Le retour s'effectuait de même. Tout autre, après avoir fait six lieues (lieues de France), après être resté pendant une ou deux heures dans le bâtiment avec l'architecte, toujours sur pied, dans la boue ou la neige, serait allé se reposer. Rude rentrait à l'atelier et me disait : M. Feignaux, nous allons fumer une bonne pipe, et d'ici à la brune je pourrai encore faire telle ou telle chose. »

Non-seulement Vanderstraeten l'appelait souvent ainsi à Tervueren, sous prétexte de travaux, et en réalité pour le consulter ; mais, afin de faire croire à la réalité de ses promesses, il le chargea d'exécuter une foule d'esquisses et de projets qui ne furent point suivis de commandes définitives. C'est ainsi que Rude fit de grandes esquisses pour le palais de justice ; — celles de deux figures à exécuter en pierre : l'Agriculture et la Navigation destinées à des niches pour le vestibule du palais du prince d'Orange à Bruxelles ; — des modèles de têtes avec palmettes pour frises de dessus de portes, à exécuter en marbre ; — les esquisses du fronton du théâtre : ces dernières commandées par M. Damême (français) ; — qu'il acheva les dessins de quatre grands bas-reliefs à exécuter en pierre au nouveau palais du prince d'Orange, etc., etc. On le voit, les déceptions ne lui ont pas manqué. Ses élèves et ses amis s'en indignaient, mais Rude était inaltérable : « Qu'importe ?

disait-il; la grande chose pour un artiste, c'est de *faire.* » Quand il apprenait que telle promesse sur laquelle il avait compté ne se réaliserait pas, il se remettait gaîment au travail en fredonnant un vieux refrain, difficile à rappeler littéralement, mais dont le sens est que les ames faibles, seules, fléchissent sous les coups du sort.

Nous donnons ces détails et nous insistons sur ces habitudes de travail parce que trop rarement, à notre sens, on y insiste. Les biographes ont une secrète tendance, en général, à séparer leur héros de l'humanité; ils répudient, pour lui, les conditions communes; ils font intervenir le génie, ils invoquent l'inspiration, ces *dons du ciel*, et, assimilant le talent à *la grâce*, pour rehausser celui dont ils parlent, ils s'efforcent de rendre son mérite impersonnel. Tout ce mysticisme nous semble faux; de plus, nous le croyons dangereux : il égare les esprits. La vérité est plus simple et plus saine, et nous pensons qu'il faut y revenir au risque de vulgarité. Laissons les poètes, amis des images, nous représenter l'artiste se révélant de toutes pièces, un beau jour, enlevé de terre par le souffle d'un dieu mystérieux; que le statuaire, semblable à la pythonisse sur le trépied, ne soit plus que l'inconscient écho d'une divinité qui l'oppresse; que, sans précédents et dans l'ardeur d'une fièvre sacrée, il donne au monde émerveillé un chef-d'œuvre en quelques heures; soit : les contes bien dits

nous amusent. Mais ne nous laissons pas abuser par ces métaphores et n'allons point prendre au sérieux ces rêveries. Est-il possible de produire beaucoup sans arriver à avoir du talent? peut-être, relativement. Mais, à coup sûr, on n'arrive point à avoir du talent sans avoir beaucoup produit. Voilà ce dont il faut que se pénètrent tous ceux qui tiennent à donner ce qu'ils sont capables de donner. A ce point de vue, la vie de Rude peut être une leçon fructueuse et un grand exemple. Aussi ne craignons-nous pas de nous appesantir sur ces détails et de montrer comment employait ses journées le chantre de ce poème en pierre qu'on nomme le *Départ*.

Ici encore nous allons laisser parler son élève.

« En été, Rude arrivait à l'atelier au soleil levant. A huit heures on lui apportait à déjeuner. Quelquefois, quand il était pressé, il se contentait d'un ou de deux petits pains et d'un peu d'eau-de-vie; à midi, il mangeait un autre petit pain, et à trois heures il allait dîner. A quatre ou cinq heures il était de retour à l'atelier et ne quittait le travail qu'à la nuit. Je le reconduisais jusqu'à sa porte, et au moment de rentrer, il me disait : M. Feignaux, demain le premier éveillé ira sonner l'autre. Malgré ma bonne volonté et mes précautions, Rude était toujours le premier. Chemin faisant et tout en me frottant les yeux, je m'informais de l'heure, trouvant les rues silencieuses; *il était trois heures.*

Nous suivions ainsi, pendant toute la belle saison, le lever du soleil sans un jour d'interruption. Rude était marié depuis peu. Le dimanche, après midi, il allait se promener à la campagne en famille. Le lundi matin, toujours aussi tôt, il était devant son modèle. Il aimait que l'on fît la lecture pendant qu'il travaillait, et chaque jour, moi ou un autre élève, nous lui lisions quelques pages. L'hiver, après le travail de l'atelier, il faisait à la lampe des dessins et des compositions. La veillée se passait au sein de sa famille, presque toujours à écouter de la musique. Quel heureux intérieur c'était alors ! que d'affection, quel calme, quelle union ! J'ai été souvent admis à ces réunions, et je ne les oublierai jamais. Que d'esprit et de gaîté ! »

Rien en effet ne manquait alors au bonheur de Rude. A la fin de l'année 1822 un fils lui était né ; cette joie suprême avait été pour lui mêlée à de poignantes inquiétudes. Pendant trois jours et trois nuits, le chirurgien Evrard et Rude, qui ne voulut pas quitter sa femme un seul instant, craignirent pour la vie de Mme Rude. « Quand il revint, dit à ce sujet M. Feignaux, sa figure était décomposée comme s'il eût fait une longue maladie. Il ne riait plus, mes *bêtises* ne le faisaient plus sourire. J'étais seul avec lui dans l'atelier ; il restait parfois plusieurs heures sans parler. » Il fut longtemps à se remettre ; mais enfin la santé de Mme Rude s'affermit,

et tous deux se prirent à aimer leur enfant, Amédée, avec une force, une intensité aussi grandes qu'avaient été grandes les craintes qu'il leur avait causées.

M. Vanderhaërt, l'élève et l'ami de Rude, avait épousé Mlle Victorine Fremiet, sœur cadette de Mme Rude; M. Fremiet avait obtenu un modeste emploi à Mons, et il avait pris rang parmi les publicistes les plus distingués de cette époque, en collaborant au journal le *Vrai libéral*, qui se publiait à Bruxelles. A la vérité sa réputation était anonyme, ses articles n'étant signés que d'une simple lettre (1). Mais ses enfants ne s'enorgueillissaient pas moins de ses succès. Ils savaient que le roi Guillaume se faisait lire et écoutait très-attentivement tout ce qui paraissait avec la signature adoptée. D'un autre côté, David, toutes les fois que des questions d'art étaient traitées par cette plume mystérieuse, lui accordait

(1) Dijon possède encore quelques hommes curieux de ce qui peut contribuer à l'illustration de cette ville. Nous leur signalons la collection du *Vrai libéral* de 1817 à 1829. Ils y trouveront de nombreux et remarquables articles signés Y. Ces articles embrassent une assez grande variété de sujets; l'art, la politique, l'histoire, les questions religieuses, l'économie politique, etc., etc., y sont successivement traités. Il y aurait là peut-être la matière d'un intéressant volume pour servir à l'histoire de la Restauration. Ces articles sont tous dus à la plume de M. Fremiet. Notons ici que M. Fremiet, traitant dans ce journal la partie artistique, ne mentionna pas une seule fois le nom de Rude. Cela tenait à certains principes dont Rude ne s'écarta jamais et sur lesquels nous reviendrons.

une approbation d'autant plus flatteuse, qu'il croyait l'émettre, en présence de la famille Fremiet, devant des personnes désintéressées dans la question.

Ajoutons que l'architecte Vanderstraeten avait laissé à Rude le soin et la direction de toute l'ornementation de la résidence de Tervueren. Pendant quelque temps il y travailla seul, partant le matin à pied et revenant de même le soir, après avoir passé souvent toute la journée à sculpter des figures ou des ornements dans les frises et les plafonds; genre de travail qui l'obligeait parfois à être couché sur le dos, au-dessus de ses échafauds. Même alors il utilisait le temps des repas à composer des dessins pour l'architecte ou pour son beau-frère Vanderhaërt. Celui-ci venait d'être chargé de peindre les plafonds et les grisailles de Tervueren, en même temps que Mme Rude avait reçu la commande de peindre les attiques, les panneaux et les dessus de portes (1).

Voici la liste des travaux qui ont été exécutés par Rude à cette ex-résidence royale :

Le grand bas-relief de la chasse de Méléagre et deux trophées d'attributs de chasse, le tout en pierre, pour la façade principale du château.

(1) Nous recommandons l'excursion de Tervueren aux amateurs des arts et aux touristes intelligents. Ce village est à trois lieues (est) de Bruxelles, sur l'ancienne route de Louvain. Il ne se trouve pas sur une ligne de fer, mais la moitié du chemin se fait sous les magnifiques avenues de la forêt de Soignes.

Une frise d'enfants avec des guirlandes de fleurs et de fruits pour le vestibule.

Les huit bas-reliefs de la rotonde, histoire d'Achille.

Des têtes et des figures placées dans les ornements du plafond de la rotonde.

Une cheminée en marbre.

Deux têtes : Romulus et Rémus, et des attributs de guerre dans la frise du salon de réception.

Dans la salle à manger : des dessus de portes en marbre, Génies tenant un écusson.

Il fit aussi les dessins des sujets peints au plafond du salon de réception.

A peu près vers le même temps, Rude était chargé de travaux, sinon importants, du moins nombreux, tant pour le palais du roi, où était alors situé son atelier, que pour la salle des Etats-Généraux. Nous en donnerons aussi la liste plus loin.

Le palais du roi étant terminé, Rude eut à chercher un nouvel atelier. Il trouva la chapelle d'une ancienne fondation religieuse, nommée les *Douze Apôtres*, et s'y installa. Sa réputation grandissait; ses élèves devenaient plus nombreux; des peintres, des sculpteurs, des ciseleurs avaient recours à ses conseils et suivaient ses leçons. Son académie fut établie dans un vaste et beau local, trop petit encore pour le nombre de ses élèves. Le succès de quelques-uns avait eu du retentissement. Parmi ces der-

niers nous pouvons citer Stas, de Louvain, et surtout le fils de l'architecte Vanderstraeten.

« Rude, dit M. Feignaux, ne manquait jamais de venir corriger les dessins. Après son dîner, chaque soir, n'importe par quel temps, il quittait sa famille, le coin du feu qu'il affectionnait, et venait nous donner ses conseils. Remarquez qu'il ne recevait pas de rétribution de ses élèves et que jamais aucun d'eux ne lui fit un cadeau. On savait qu'il ne l'eût pas accepté.

« Les élèves dessinaient d'après le modèle, de six à huit heures; de huit à dix heures, ils dessinaient des draperies d'après un mannequin. Chaque élève drapait ce mannequin à tour de rôle, en présence de Rude. Pendant ces deux heures, l'un des élèves faisait la lecture à haute voix. Les lectures consistaient en ouvrages d'histoire, quelquefois de poésie; elles étaient toujours instructives. Il répétait sans cesse que l'instruction était indispensable pour faire un bon artiste; lire, lire beaucoup les auteurs anciens, étudier surtout les Grecs dans leur histoire, leurs usages, leurs coutumes, etc. Chaque semaine il indiquait une composition à traiter, puisée le plus souvent dans un des livres qui avaient été lus précédemment.

« Rude, bien qu'il ne donnât jamais d'ordres à ses élèves, qu'il n'exigeât et ne défendît rien, avait une manière *à lui* d'insinuer ce qu'il désirait, et

cette manière était irrésistible. Un fait vous en donnera la mesure. Il avait réussi à nous détourner de l'estaminet, nous, Flamands ! de l'estaminet où l'on s'enfume, où l'on s'empâte de bière ; l'estaminet qui est, selon son expression, le tombeau du talent, c'est vrai ; mais quand on n'y va pas, où aller en Belgique ?

« Mme Rude et sa sœur, Mme Vanderhaërt, étaient excellentes musiciennes ; grâce à leur bienveillance et à leurs conseils, nous apprîmes la musique. Le soir, après dix heures, nous faisions de petits concerts. Rude nous avait donné une sorte de fièvre pour tout apprendre. Ainsi, un de nos amis, à sa sollicitation, nous professa la géométrie, le calcul et l'algèbre ; nous suivions les cours publics de physique et d'anatomie, etc. Si Rude voulait faire de nous des artistes instruits, il cherchait aussi à nous rendre meilleurs. Ses conversations étaient des leçons de morale ; il nous faisait aimer la vertu, le bien, par son exemple et ses douces paroles. Ses leçons, d'ailleurs, n'étaient jamais directes ni personnelles ; ses conseils étaient donnés et ses observations faites sous forme de généralités. Avec cela il aimait à plaisanter, notre gaîté l'amusait et il y participait comme s'il eût eu notre âge. Les voisins de l'atelier étaient souvent victimes de nos *charges*. Parfois ils venaient se plaindre à Rude, qui trouvait moyen de les renvoyer satisfaits ou consolés, tout en riant le premier

et aussi fort que nous de nos farces, au demeurant toujours innocentes. Ce mélange de haute raison et d'humeur facile nous le faisait chérir, et nous nous efforcions de deviner ses désirs afin de nous y conformer.

« Ainsi (chose remarquable !), à notre académie composée en grande partie de jeunes gens dans la force de l'âge et des passions, abandonnés à eux-mêmes après le départ du maître, sans surveillance et sans chef; à notre académie, dis-je, où venaient pour la première fois des modèles de femmes jeunes et jolies, il ne s'est jamais commis le moindre désordre, jamais de licences, jamais une parole grossière. Rude nous avait appris à respecter les modèles; il suffisait, disait-il, que ce fût une femme pour qu'elle eût droit à nos égards. Il avait demandé qu'elles ne fussent pas accompagnées au départ; reconduites après la séance, cela aurait pu faire scandale dans un pays où c'était déjà une innovation hardie d'avoir des modèles de femmes; son désir fut scrupuleusement respecté, il n'eut pas à se repentir de cette hardiesse. Tous, jeunes ou *vieux*, nous avions un respect, une vénération profonde pour lui; il a laissé ici des souvenirs aussi vivaces après vingt-huit ans qu'à l'époque où nous le possédions.

« Je rencontre encore de vieux ouvriers qu'il a employés pendant son séjour ici; ils me demandaient,

les larmes aux yeux, si je recevais quelquefois de ses nouvelles. A part le talent, il a toujours été et il est encore considéré à Bruxelles comme le type de la loyauté, de la franchise et de la bonté.»

Rude fit à Bruxelles, pour le palais du roi Guillaume :

Les ornements des plafonds pour les escaliers particuliers (attributs du commerce et de l'agriculture).

Les armes des Pays-Bas au plafond du vestibule d'entrée. Ces deux ouvrages sont de peu d'importance ; néanmoins l'*ornement* y est traité avec une solidité, une fermeté rares.

Une grande frise de figures allégrioques avec guirlandes, le Commerce, la Navigation, l'Abondance, la Vérité, etc., dans la salle des fêtes.

Des figures d'enfants ailés, jouant de divers instruments, pour la salle de bal.

Pour la chambre à coucher de la reine, une cheminée en marbre. La frise représente des Amours jouant sur des monstres marins; les gaînes, divisées en quatre compartiments, sont surmontées de deux têtes admirablement coiffées de fruits; chaque compartiment des gaînes contient un bas-relief que Rude a composé sur le marbre et exécuté avec une merveilleuse rapidité. Cette cheminée est une de ses œuvres les plus remarquables.

Pour le palais des représentants (Etats-Généraux)

il fit, dans la première chambre, deux Génies tenant un cadran, le tout en marbre, pour la cheminée; dans la deuxième chambre, deux Génies ailés tenant les armes des Pays-Bas (plâtre).

Une figure ronde-bosse d'un mètre de haut pour une pendule. Le fondeur, qui a envoyé cette pendule à l'exposition de Harlem, a eu la médaille d'honneur. Rude avait surveillé la ciselure et corrigé même dans le cuivre quelques parties mal traitées par le ciseleur.

Enfin le buste en marbre du roi Guillaume. Cette salle des Etats-Généraux venait d'être terminée quand le feu y prit; il fallut tout recommencer. Rude fit donc deux fois ces derniers travaux.

Le plafond de la bibliothèque du duc d'Aremberg est aussi de lui.

Les œuvres que nous venons de dénombrer constituent ce qu'on pourrait appeler la première manière de Rude.

Elles diffèrent à plusieurs égards de ce que nous avons de lui en France. Il passa de longues années en Belgique à désapprendre les errements de l'école de Paris, et malgré tous ses efforts et un rappel incessant à la nature, il fut lent à atteindre ce résultat.

En 1827, M. Roman, sculpteur, vint voir Rude. Il croyait trouver son ami bien posé, riche même. Rude lui confia qu'il n'avait plus de travaux et qu'il

n'en espérait guère pour l'avenir ; malgré son activité et sa facilité d'exécution, il avait gagné bien juste de quoi vivre, et n'était pas, il s'en fallait, sur le chemin de la fortune. Il rendit compte à son ancien camarade de sa position et des influences jalouses qui lui faisaient obstacle. « Je te donne quatre mois pour mettre ordre à tes affaires, lui dit Roman ; dans quatre mois, jour pour jour, à telle heure, je viendrai te chercher. Trouve-toi à la diligence, et sois prêt à partir. » Au jour et à l'heure convenus, Roman arriva prendre son ami, et ils revinrent ensemble à Paris.

Nous devons, en terminant cette période de la vie de Rude, invoquer encore le témoignage de M. Feignaux. M. Feignaux est belge, il ne faut pas l'oublier, et il aime son pays au point d'avoir plusieurs fois volontairement exposé sa vie pour lui. « Ceux, dit-il, qui connaissaient Rude, étaient d'autant plus révoltés de l'oubli où il était délaissé, qu'il rendait un immense service à la Belgique, service qui n'a pas été apprécié ou l'a été trop tard. Au point de vue de l'art et de ses progrès, le pays a fait une perte incalculable par le départ de Rude. »

III

Travaux à Paris. — 1833. — Arc de l'Étoile. — Cachan. — Voyage d'Italie. — Atelier de la rue d'Enfer. — Sa mort.

A Paris, Rude retrouva son ancien maître, M. Cartelier, tout disposé à le servir; par son entremise il obtint la commande d'une figure de Vierge immaculée pour l'église de Saint-Gervais. Les douze années qui venaient de s'écouler, les nombreux travaux qu'il avait laissés en Belgique, tout cela, on le comprend, était non avenu pour Rude à Paris. A quarante-trois ans il arrivait dans cette ville aussi inconnu que la première fois; mais il y revenait aussi ardent au travail, aussi enthousiaste de son art qu'aux jours de sa jeunesse : il n'avait perdu que du temps; il s'agissait de le regagner. Rude, dans les quelques mois qui le séparaient du prochain Salon, acheva cette figure pour Saint-Gervais et exécuta en six semaines le plâtre d'une figure de Mercure rattachant ses talonnières. L'esquisse de cette figure avait été commencée à Bruxelles; le *Moniteur* du 22 mars 1828 rendit compte de ces deux ouvrages en termes élogieux.

Cette dernière figure fut plus tard coulée en bronze et achetée par le ministère de l'intérieur pour le musée du Luxembourg. Elle est maintenant au Louvre.

Vers le même temps il eut à faire le buste en marbre de *Lapeyrouse* pour le Musée de la marine, et le buste également en marbre de *François Devosge* pour le Musée de Dijon (1).

Le ministre, en 1829, lui confia l'exécution d'un tiers de la frise de l'arc de triomphe de l'Etoile, en lui donnant la direction de l'ornement entier.

Mais la Révolution de 1830 amena des changements dans l'administration et dans la distribution des travaux. Chose singulière et pourtant fréquente ! elle réduisit la part de l'artiste qui l'avait désirée avec le plus d'ardeur et acclamée avec le plus d'enthousiasme.

Rude exécuta cette portion de la frise qui regarde Neuilly, du côté de Chaillot. Elle représente l'armée française revenant d'Egypte.

Il eut aussi à faire le buste en marbre du peintre Louis David pour le Louvre. Il en fit une copie, afin

(1) On voit au Musée de Dijon un magnifique portrait de Fr. Devosge peint par Prud'hon. Ainsi, les traits du fondateur vénéré de l'École des beaux-arts ont été conservés à sa ville natale par les deux plus illustres élèves de cette école. L'œuvre du peintre et celle du statuaire produisent la même impression et donnent la même idée de leur modèle. Dans le buste, aussi bien que dans le portrait, est empreint un grand caractère d'honnêteté ; on sent qu'on est en face d'un homme droit, probe et bon.

Rude est mort en achevant le marbre d'un nouvel exemplaire de ce buste qu'il voulait garder pour lui ; c'est la dernière chose d'art qu'il ait touchée. Sa carrière, commencée avec les encouragements et l'aide de Devosge, s'est terminée dans la pieuse préoccupation de son premier et toujours regretté maître.

de pouvoir conserver l'image de celui qui avait été longtemps son ami et qu'il avait assisté à son lit de mort (1).

Du bloc de marbre qui lui avait été donné par le gouvernement pour le buste de Lapeyrouse, il restait un morceau qui avait la forme d'un prisme triangulaire; c'est pour en tirer parti que Rude conçut la composition du petit *Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*. Depuis son retour à Paris il n'avait pas encore exposé de statue en marbre, et malgré les éloges de la critique, ses plâtres de la Vierge et du Mercure n'avaient eu qu'un demi-succès. Il était impatient de prouver ce qu'il valait; mais, pour montrer tout ce qu'il pouvait faire, il lui fallait du marbre. Malheureusement son état de fortune ne lui permettait pas l'acquisition d'un bloc. Le hasard avait laissé en sa possession un morceau de marbre que personne peut-être n'eût songé à utiliser, le reste d'un buste! — C'était assez pour triompher! — Il se mit à l'œuvre avec cette foi qui rend tous les instruments faciles; d'ailleurs il était doué au plus haut point de cette faculté particulière aux natures bien trempées et qui consiste, une fois les résolutions prises, à ne plus voir les difficultés, mais, au contraire, à transformer les obstacles eux-mêmes en point d'appui, à

(1) La famille Rude possède un moulage de la main droite du grand peintre, moulage pris après la mort de David, en 1825, par Rude.

s'en applaudir loin de s'en plaindre. « Les choses, disait Epictète, souvent cité par Rude, les choses ont deux anses, l'une qui les rend faciles, l'autre difficiles à porter. » Savoir choisir la bonne, là est le secret des forts. Ainsi, Rude, son projet étant arrêté de tailler le morceau de Carrare qui lui restait, trouva toutes sortes d'avantages à n'avoir qu'un petit morceau de matière à travailler. « Il débutait, il fallait se présenter sans fracas; on lui saurait gré de ses allures modestes; pour être bien accueilli, il n'est pas nécessaire de se faire ouvrir les portes à deux battants. Et puis on peut mettre tout ce qu'on sait sur une petite chose plus aisément que sur une grande; vous avez du vin généreux de quoi remplir une petite coupe : irez-vous, pour le seul plaisir d'offrir à votre hôte une coupe plus grande, étendre d'eau votre vin et le perdre en le délayant? » — Et il envoya son vin généreux dans la coupe que l'on connaît. Il fut toute sa vie fidèle à ce système (si cela peut s'appeler ainsi), de trouver favorable ce qui, aux yeux des autres, l'aurait dû décourager. Et si nous nous arrêtons sur ces détails, c'est que nous pensons qu'il peut y avoir là un exemple dont beaucoup pourront profiter.

Au surplus, il avait cet inappréciable bonheur d'être soutenu, dans les moments de lutte, par sa femme, cœur vaillant et au-dessus de tous les sacrifices. Ainsi, ce n'était pas tout d'avoir pour rien une

parcelle de marbre; il fallait vivre pendant qu'on la taillait, il fallait payer les frais d'atelier et de praticien. Comment faire? « Nous vendrons nos chemises, » dit Mme Rude.

Le petit Pêcheur fut exposé au Salon de 1833. A cette époque, on s'en souvient, le monde des lettres et des arts en France se divisait en deux camps: les classiques et les romantiques; les défendeurs et les demandeurs. Si l'attaque était passionnée, la résistance était opiniâtre. On se battait ferme à coups d'arguments d'abord, à coups de poings ensuite. Chaque parti avait allumé sa lanterne de théories et cherchait un homme. Ils crurent de part et d'autre l'avoir trouvé en Rude, et cela prouve que sous les exagérations de langage se cachait une recherche sincère de la vérité : les deux camps applaudissaient l'artiste qui, ne prenant point parti, s'efforçait seulement d'être vrai. Tous le revendiquaient comme leur : Voilà, disaient les classiques, comment nous comprenons l'art, et comment les anciens l'entendaient, sans exagération de mouvement, sans oripeaux, sans violence de passion; la forme est irréprochable et caressée avec amour, le sujet placide et doux, l'impression en est agréable et sereine. — De leur côté les romantiques disaient : Voici enfin les tendances modernes qui se réalisent dans l'art. Ceci n'est plus une imitation froide, servile, inanimée des Grecs et des Romains; on sent dans ce

marbre circuler la vie ; l'enfant respire, il se meut, il sourit ; la composition est d'ailleurs pittoresque : à ce titre, elle nous appartient. Le costume est suffisant, puisqu'il est caractéristique. L'amulette et le bonnet déterminent la couleur locale. La forme est nature ; ce n'est plus là cet affreux poncif des canons grecs que l'on veut nous forcer d'admirer comme l'éternel type du beau..., etc.

A ces approbations venues des deux armées ennemies se joignit celle d'une portion considérable du public, du vrai public, qu'on oublie toujours un peu, parce qu'il ne fait pas de bruit. Fatigué des clameurs classiques et romantiques, il accueillit avec transport une œuvre qui n'appartenait précisément ni à ceux-ci ni à ceux-là, et qui leur donnait tort à tous deux. Le succès du petit Pêcheur fut donc immense ; le ministère l'acheta pour le Musée du Luxembourg, et Rude reçut la décoration. Le prix d'achat couvrait à peine les frais. Cela arrive souvent ainsi, mais on accepte, pour l'honneur ! toujours.

L'éclat de ce succès qui le mettait en pleine lumière et le plaçait au premier rang parmi les artistes, trouva Rude presque insensible et incapable d'en jouir : il venait d'être frappé d'un coup terrible. Son enfant adoré, dont la naissance avait failli coûter la vie à sa mère, et qui pour cette raison avait dû rester unique, son fils lui avait été ravi.

Doué d'une force d'ame peu commune, Rude avait cherché dans l'achèvement de son œuvre commencée un refuge contre le désespoir. C'était tout ce qu'il pouvait y trouver : la joie du triomphe ne devait pas avoir accès dans ce cœur blessé. Cette blessure ne se ferma jamais ; on le connut bien au soin qu'il mit, ainsi que Mme Rude, à ne prononcer pas une seule fois le non de l'enfant qu'ils pleuraient ; à ne faire en aucune circonstance, ni de près, ni de loin, la moindre allusion à cet irremédiable malheur. Les grandes afflictions sont silencieuses. Tel des amis de Rude, que nous pourrions nommer, a vécu dix ans dans son intimité avant de savoir qu'il avait eu un fils. Ceux qui le surent ne durent cette connaissance qu'au hasard, et plusieurs probablement ne l'apprendront qu'en lisant ces lignes. Il n'est ici question, on le conçoit, que de ceux dont l'amitié est postérieure à cette époque. Nous nous rappelons qu'un jour, bien des années après la mort de son enfant, un jeune compatriote de Rude lui fut présenté à son atelier. Il avait été le camarade des jeux d'Amédée pendant les courtes apparitions que la famille Rude faisait en Bourgogne. Le jeune homme, bien accueilli par Rude, qui se souvenait de l'avoir déjà vu, crut devoir lui rappeler l'amitié qui l'avait uni à son fils Amédée. Rude alors le regarda avec une telle expression de douleur et de reproche, que le jeune homme interdit essaya de balbutier

quelques mots d'excuses et fondit en larmes. Après un moment de silence, Rude lui parla doucement d'autre chose.

Puisque nous mentionnons ce côté de son caractère, montrons, par anticipation, jusqu'à quel point il poussait certaines susceptibilités touchant la religion des souvenirs. C'était à l'époque où ses amis, voyant probable sa nomination à l'Institut, l'engageaient à se mettre sur les rangs. Le fauteuil vacant était celui de son ami Roman. « Non, répondit-il, jamais je ne pourrais m'asseoir à la place que ce pauvre Roman a occupée pendant si longtemps! »

Le bruit qui s'était fait autour du petit Pêcheur appela sur son auteur l'attention de M. Thiers, alors ministre. Le gouvernement poussait avec quelque vigueur l'achèvement de l'arc de triomphe de l'Etoile. M. Thiers confia à Rude l'exécution de toute la grande sculpture de ce monument et lui demanda des projets pour les quatre trophées des pieds-droits et pour le couronnement. Rude fit à cette occasion soixante esquisses, hautes de $0^{m}40$ à $0^{m}50$ centimètres (on ne savait pas ce que l'on voulait *en haut lieu* et l'on procédait par tâtonnements, sur échantillons), puis des dessins d'une facture toute magistrale. Les esquisses furent par lui déposées au ministère. Elles y sont encore. Les dessins feront prochainement partie de la collection du Louvre.

Quand fut connue l'intention du ministre de con-

fier à un seul des travaux sur lesquels plusieurs avaient compté, M. Thiers fut assailli et harcelé par les rivalités jalouses et par toutes les prétentions lésées. D'ailleurs Rude trouvait insuffisant le temps accordé pour l'exécution de ces grandes choses; il n'était pas l'homme du travail hâtif, n'aimait point *bâcler* et estimait qu'on fait toujours assez vite quand on fait bien. Ce double motif détermina le ministre à scinder l'exécution des trophées; les deux qui regardent Neuilly furent accordés à M. Etex, qui avait, au Salon précédent, obtenu un grand succès avec le groupe de Caïn.

Rude resta d'abord chargé des deux qui regardent Paris. Plus tard une intrigue, assez forte pour faire fléchir la volonté du ministre, lui enleva encore la moitié de ce qui lui restait. Il n'en exécuta qu'un, c'est celui de droite en venant des Champs-Elysées; il représente *le Départ*. L'autre devait représenter *le Triomphe*; il fut même commencé. A l'inspection des dessins qui disent comment ces trophées avaient été conçus, le lecteur décidera s'il n'est pas regrettable, au point de vue de l'unité décorative et à d'autres encore, que le même artiste n'ait pas été chargé de les exécuter tous. Mais nous ne le regrettons pas pour Rude : *le Départ*, seul, suffit à sa gloire. N'eût-il laissé d'autres œuvres que ce terrible chant de guerre, nous le tiendrions pour le plus puissant des artistes modernes.

Quant au couronnement, il ne fut fait par personne, et il manque encore aujourd'hui au monument inachevé. Quelques circonstances assez singulières en firent ajourner l'exécution : dans le projet présenté par Rude et soumis à l'approbation du roi, plusieurs aigles avaient dû prendre place. Louis-Philippe demanda qu'ils fussent remplacés par des coqs gaulois. Rude fit observer que l'arc de triomphe était élevé aux armées impériales et que le coq constituerait un anachronisme impossible ; le roi insista. Les choses, arrêtées par cette discussion, ne furent pas reprises depuis.

M. Thiers voulut dédommager l'artiste de tant d'espérances déçues ; il le fit venir un jour dans son cabinet : « Je vais être renversé bientôt, lui dit-il, et je profite, c'est l'usage, du temps qui me reste pour faire *mon testament*. Que voulez-vous que je vous lègue? Mon successeur sera mon fidèle exécuteur testamentaire. » Rude le remercia de son bon vouloir et se montra peu empressé de s'en servir. « J'ai des travaux en train, répondit-il, et cela me suffit. » Quelque temps après il reçut la commande de la statue de Maurice de Saxe pour Versailles (marbre).

M. Thiers, attribuant le peu d'empressement de Rude à profiter de ses offres à une tout autre cause que le désintéressement, revint à la charge ; il tenait à l'indemniser en quelque sorte ; il professait d'ailleurs une admiration sincère pour son talent et

avait au moins l'incontestable qualité d'aimer les arts ; il arrive dans l'atelier de Rude : « Voyons, lui dit-il, vous n'êtes pas dans une position en rapport avec votre mérite ; je n'ai point su vous faire obtenir ce que j'aurais désiré, mais il me reste sur le budget du ministère une mission à donner ; la voulez-vous? Vous ne connaissez pas l'Italie et vous êtes grand prix ; allez voir Rome. Vous ferez un beau voyage que vous utiliserez, j'en suis sûr ; vous nous rapporterez des moulages : tout le monde y gagnera. »

— Merci, dit Rude, merci de tout mon cœur ; mais, en vérité, je n'ai besoin de rien.

Or, la veille ou l'avant-veille de ce refus, Rude rentrant chez lui à l'heure du dîner avait dit à Mme Rude : « Ma foi, Sophie, je viens d'accomplir une grosse besogne et je me sens soulagé d'un grand poids. J'ai arrangé toutes nos affaires ; nous avons douze cents francs de revenus. »

Ce désintéressement paraît incroyable, tant il est loin de nos mœurs. On est tenté de le prendre pour une duperie. Ceux qui ont connu Rude n'en seront pas étonnés : il rentre dans sa donnée générale. Sa vie était si régulière, ses habitudes si simples, sa philosophie si bien arrêtée à cet égard ! « Je n'ai pas encore rencontré, disait-il, de riches qui se trouvent assez riches, et cela a été de tout temps ainsi, s'il faut en croire les écrits des anciens. Et pourquoi désire-t-on les richesses, sinon pour arriver

à cet état de contentement, à ce sentiment de la possession suffisante? Mais si tout homme, quelles que soient ses richesses, n'en a jamais assez à son gré, il est prouvé que ce contentement ne dépend point des richesses elles-mêmes. Puis-je hésiter entre les deux partis à prendre? L'un, qui consiste à vouloir acquérir une immense fortune; c'est déjà très-difficile, je ne suis pas sûr d'y arriver, et je suis sûr que si j'y arrive, je n'en serai pas plus avancé, puisque l'exemple de tous les siècles m'apprend que plus on a, plus on veut avoir. L'autre parti consiste à essayer de me trouver tout de suite assez riche; cela entraîne infiniment moins de tracas; cela ne dérange rien à ma vie, au contraire, et c'est le seul qui m'offre des chances; les exemples de modération dans la médiocrité étant, sinon fréquents, du moins authentiques. Eh bien! j'en grossirai le nombre, car cela m'a réussi, et je me trouve assez riche; s'il m'arrivait un million aujourd'hui, je ne ferais demain ni plus ni moins que ce que j'ai fait jusqu'à présent; il n'y aurait absolument rien de changé et personne ne s'en apercevrait, pas même moi. Seulement cela me permettrait de soulager bien des misères; mais je n'envisage ici la question qu'à un point de vue personnel. »

Si l'on se rappelle la ténacité de Rude au travail lors de son séjour à Bruxelles et l'emploi de ses journées dont toutes les heures, sans exception, étaient occupées, on comprendra qu'une existence

ainsi régulièrement remplie devait moins qu'une autre donner prise aux suggestions de la vanité et de l'amour de l'or. C'est surtout aux ames oisives que se font sentir les besoins factices du luxe.

A Paris, comme en Belgique, Rude (est-il besoin de le dire?) se livrait à un labeur incessant. Ses seules distractions consistaient en conversations avec quelques amis et dans les épanchements du foyer domestique. Fidèle à ses promenades du dimanche, il avait loué une modeste maison de campagne à *Cachan*. C'est un très-petit village de la vallée de la Bièvre, situé entre Arcueil et Bourg-la-Reine, où les promeneurs parisiens n'allaient jamais. Maintenant que la vallée est desservie par le chemin de fer de Sceaux, on en rencontre quelques-uns, fort rarement; Cachan n'ayant rien qui le recommande au public amateur des plaisirs de la banlieue, ni canots, ni bals, ni guinguettes; on y passe, on ne s'y arrête pas.

En 1833, on n'y passait même pas; il était absolument inconnu de la bruyante population citadine; c'est pour cela que Rude l'avait choisi. Sa santé, profondément ébranlée par la mort de son fils, lui rendait tout bruit odieux et lui faisait une nécessité du repos silencieux, si difficile à rencontrer à Paris, et surtout dans ses environs, le dimanche. Cachan, sous ce rapport, répondait à toutes les exigences. D'ailleurs Rude, pour se consoler de la mort d'Amédée, et afin de reporter sur une tête qui lui fût

chère tout ce qu'il sentait en lui d'affection et d'amour paternel, avait adopté la plus jeune de ses nièces, Martine Vanderhaërt, au moment de sa naissance. M. Vanderhaërt (1), on se le rappelle, l'ancien élève et ami de Rude, était devenu son beau-frère en épousant Mlle Victorine Fremiet, sœur de Mme Rude. Il était resté en Belgique, était devenu directeur de l'Ecole des beaux-arts à Gand, et, père d'une nombreuse famille, il avait perdu sa femme peu de temps après la naissance de sa fille Martine. Il consentit au vœu qu'exprima Rude de se charger de cette enfant, et celle-ci vint en France. « L'air de la campagne lui sera bon, avait dit Rude, » et cette seule considération l'aurait, à défaut d'autres, décidé à louer sa maison de Cachan.

Tous les samedis soir il partait à pied et gagnait la vallée de la Bièvre par l'ancienne route d'Orléans. Mme Rude y allait, avec la petite Martine, dans une voiture de coquetier ou de laitière. Quand le temps était beau, Rude gravissait les hauteurs de l'Haÿ, pour assister au coucher du soleil; il savait qu'on oublie souvent ses maux, qu'on s'oublie même par fois tout entier dans la contemplation des choses; et il essayait de retrouver, au sein de la nature, le calme qu'elle promet et qu'elle donne toujours à ceux dont elle est véritablement aimée.

(1) Voyez sur Vanderhaërt la notice de M. Quetelet, *Annuaire de l'Acad. roy. de Belgique* pour 1854.

Le lendemain matin, dimanche, venaient quelques amies de Mme Rude et les amis de Rude, peu nombreux, mais fidèles, comme les voulait la sagesse antique; le peintre Drolling fils, de l'Institut, était du nombre; il avait été le camarade de Rude à l'Ecole des beaux-arts, et leur amitié ne s'est jamais démentie.

M. Camille Bouchet, peintre aussi, qui a vécu plus de vingt ans dans l'intimité de la famille Rude et qui avait pour eux tous plus que de l'amitié, tant il mêlait de vénération aux sentiments qu'il leur avait voués, M. Bouchet, maintenant éloigné de Paris, nous a adressé de charmantes et précieuses lettres remplies de ses souvenirs sur Rude. Nous reproduisons le passage suivant de l'une d'elles où il est question de Cachan, parce qu'on y retrouve la marque du caractère de Rude : mélange de dignité et de bienveillance qui attirait même les natures les plus incultes. — « Quand il fut question d'aller habiter Cachan au moins une fois par semaine, dit M. Bouchet, ce projet souleva parmi les amies de Mme Rude une réprobation unanime. Ce village n'était habité que par des blanchisseurs et des carriers, les gens les plus grossiers, les plus insolents de la banlieue... etc. — « Nous verrons bien, disait Rude en souriant, nous n'allons pas à eux avec de mauvaises intentions; pourquoi seraient-ils malveillants pour nous?...

« Peu de jours se passèrent sans lui donner raison... Après déjeuner et pendant que les dames étaient à l'église, le billard du village recevait notre visite. C'est là que nous pûmes apprécier à leur juste valeur les récits terribles qu'on nous avait faits sur le compte des carriers et des blanchisseurs ; car ils étaient nos compétiteurs au billard. A notre première rencontre avec eux, on ne se fit pas grande politesse ; on s'observa sans se rien dire, comme cela se passe dans les plus riches salons, parmi les hommes de la meilleure compagnie. La seconde fois, les carriers nous saluèrent quand nous entrâmes. Bientôt ils nous offrirent le billard qu'ils occupaient avant nous ; ils nous l'offrirent avec instances, et cela se renouvela souvent. Non-seulement ils saluaient Rude, mais ils faisaient presque silence pendant qu'il était là. « Eh bien ! disait Rude, voilà nos *farouches* carriers plus polis que beaucoup de ces beaux messieurs de Paris qui ne cèdent jamais le haut du pavé aux femmes et qui coudoient brutalement les enfants et les vieillards ! » Ces bons rapports se sont maintenus pendant les dix années que Rude passa dans le pays. Heureux pays, qui n'a laissé à aucun de ceux qui l'ont connu alors un mauvais souvenir. Avec quelle émotion je me souviens de ces bonnes journées passées sur l'herbe, au grand soleil, où chacun disait tout ce qu'il voulait, où nulle gêne, nulle contrainte n'étaient admises ; où nous trouvions

tout ce que l'amitié, le sans-façon du meilleur goût peuvent ajouter au bonheur d'être ensemble ! »

Nous croyons que l'on nous saura gré de cette citation qui montre Rude, l'artiste éminent sorti du peuple, dans ses rapports avec le peuple ; qui montre aussi ce qu'on trouve au fond de cet élément populaire, objet de terreur pour tant de gens, quand on l'aborde avec un cœur loyal.

Malgré le mauvais état de sa santé qui se manifestait par des troubles nerveux, quelquefois inquiétants, Rude ne se livrait pas moins au travail avec son énergie accoutumée. C'est pendant cette période, de 1833 à 1842, qu'il produisit plusieurs de ses plus importants ouvrages.

Il fit une des figures qui ornent le tombeau de son ancien maître, M. Cartelier : ce tombeau est au cimetière du Père-Lachaise.

M. Thiers lui avait commandé, pour lui, une réduction de son Mercure du Salon de 1833. Rude, désireux de reconnaître les bonnes intentions du ministre, au lieu de lui livrer une copie, lui fit une nouvelle figure de Mercure, entièrement originale. Elle a été fondue en bronze et est restée la propriété de M. Thiers. Rude en avait conservé un moulage que connaissent bien les personnes qui fréquentaient son salon.

Le trophée du *Départ*, dont le modèle fut commencé en 1834, fut inauguré à la fin de 1836.

Presque en même temps, Rude découvrait le bas-relief de droite de la façade du Palais des députés, du côté du pont de la Concorde.

En 1840, il terminait une statue de Caton d'Utique, ébauchée par son ami Roman pour le jardin des Tuileries.

Il finissait un groupe de trois grandes figures en marbre représentant le baptême du Christ, destiné aux fonts baptismaux de l'église de la Madeleine. Cette œuvre, à laquelle il travailla longtemps et lentement, comme il travaillait à ses œuvres de prédilection, est si mal placée et si peu éclairée qu'on ne la voit pas. Ceux qui l'ont vue ailleurs la connaissent seuls.

A cette époque aussi M. Dupin aîné venait poser à l'atelier du statuaire. Il possède, fait par Rude, un buste en marbre traité avec une ampleur, une hardiesse, une *maestria* on ne peut plus remarquables.

Enfin il achevait une figure de Louis XIII, âgé de dix-sept ans, de grandeur naturelle, pour M. le duc de Luynes. Cette statue, fondue en argent chez MM. Eck et Durand, par Richard, et qui orne le château de Dampierre, est un chef-d'œuvre de statuaire et de fonte tout à la fois (1).

(1) Nous venons de parler du désintéressement de Rude; voici une preuve à l'appui : les frais de la fonte du Louis XIII, abstraction faite du prix de la matière, s'élevèrent à 12,000 francs. Rude, pour l'avoir faite, demanda 6,000 fr. Le duc de Luynes lui en envoya 10,000. Ce trait les honore tous deux.

On voit que les délassements du dimanche ne ralentissaient pas sa production. C'est par eux, au contraire, qu'il se retrempait; c'est dans le salutaire repos de Cachan que son esprit et son corps puisaient une force sans cesse nouvelle. En même temps, le soin de l'éducation de sa nièce, qu'il aimait autant que si elle eût été sa propre fille, fournissait un aliment aux besoins affectueux de son cœur. C'est à elle qu'il consacrait les instants, rares à la vérité, qu'il ne donnait pas au travail pendant la semaine. Ces soins, du reste, étaient un plaisir pour lui, et il ne les considérait pas autrement. Cette éducation était merveilleusement conduite par Mme Rude, qui s'en était chargée à l'exclusion de tous autres. C'est, avons-nous déjà dit, l'enthousiasme excité chez Rude par les résultats de cette éducation qui lui fit chercher des prosélytes à la méthode Jacotot. Il est certain que ces résultats étaient entraînants. La nièce de Rude, aujourd'hui pianiste et improvisatrice distinguée, auteur de charmantes compositions musicales, n'a jamais eu d'autre professeur que son oncle et sa tante. Or, l'un ne connaissait pas ses notes, et l'autre, bien que musicienne, n'aurait pas pu faire une gamme au piano.

La joie que Rude éprouvait de ces résultats, joie qui, à propos de tout et à chaque moment, éclatait d'une façon et touchante et naïve, aida au rétablissement de sa santé, qu'avait compromise le chagrin.

Presque tous les ans M. Fremiet, alors greffier de la députation provinciale à Mons (1), recevait la visite de Rude accompagné de sa femme et de sa nièce. En 1842, il fut convenu que ce voyage serait remplacé par celui d'Italie. Mme Rude, une fois en Bourgogne, fit valoir des raisons de santé et surtout d'économie. Elle décida Rude à partir sans elle et l'attendit à Chambolle chez une amie d'enfance, Mme Moyne.

Les sollicitations pressantes d'un ami qui avait déjà visité en artiste ce beau pays, furent d'un grand poids dans la détermination de Rude.

A cet ami (M. Camille Bouchet), qui fut son compagnon de voyage, nous avons demandé tout ce qu'il a pu recueillir des impressions de Rude sur cette terre classique des arts. Voici les notes qu'il nous adresse. Nous les transcrivons presque en entier, comme nous avons transcrit celles de M. Feignaux, quoique ni les unes ni les autres ne fussent destinées à la publicité. Ces deux appréciations du même homme, faites à plus de vingt ans de distance par deux artistes de nationalité et d'âge différents, qui ne se sont jamais connus, offriront un moyen d'apprécier le caractère de Rude plus certain que tout ce que nous en pourrions dire.

« L'atelier de Rude, où j'entrais à toute heure,

(1) Il avait été nommé à cette place en 1830. Il mourut en 1848, entouré de la considération universelle.

écrit M. Bouchet, m'a laissé tant de bons souvenirs, il a été pour moi pendant vingt ans un asile si charmant, qu'il sera toujours un lieu de repos pour mes rêves....

« Nous parlions bien souvent de l'Italie ; il me questionnait beaucoup sur les impressions qu'elle m'avait laissées. Depuis son grand prix de Rome il avait dû souvent penser au séjour qu'il eût pu faire dans la ville éternelle et à ce voyage si cher aux jeunes artistes. Je ne l'entendis cependant jamais exprimer le regret de ne l'avoir pas fait, soit que la cause qui l'avait retenu en Belgique, si noble à nos yeux, ne dût pas être discutée ; soit qu'il regardât, ainsi que je l'ai souvent remarqué, comme de vaines et fastidieuses paroles celles qui viennent plaider contre un irrémissible passé.

« Ses conversations sur Rome se renouvelaient fréquemment. Il aimait à me demander des renseignements sur tel ou tel monument, sur la situation de tel autre ; il s'était créé, disait-il, une Rome qu'il voulait comparer à la réalité, à celle qu'il verrait un jour. Nous formâmes, bien des années avant son exécution, ce projet de voyage. Enfin, dans l'hiver de 1842 à 1843, il fut arrêté qu'au 1er avril suivant nous partirions ; au jour convenu nous nous rencontrions à Dijon ; le surlendemain matin nous prenions à Lyon le bateau, qui le soir nous descendit à Arles.

« Comme nous entrions dans cette ville, une vieille

femme assise et filant à la porte de sa maison attira les regards de Rude. Surpris à l'aspect de cette belle vieillesse, il s'arrêta et me dit de son ton grave et doux : Bouchet, mais voyez donc ! quel maintien ! quelle noblesse ! *C'est la mère d'Ulysse !*

« ..... D'Arles on nous embarqua sur un nouveau bateau à vapeur qui, après avoir descendu l'embouchure du Rhône, devait nous transporter à Marseille. Nous sommes en mer, nous saluons la Méditerranée, que mon ami ne connaissait pas encore. Le temps est superbe, la mer étincelle, elle se déploie immense, unie comme une glace, et semble se prêter à l'admiration de mon compagnon de voyage. Nous devions arriver en quelques heures à Marseille si la mer continuait à être bonne. L'administration du steamer n'admettait pas le mauvais temps ; elle n'offrait aucune ressource d'existence aux voyageurs qui, comme nous, ignoraient qu'il n'y eût pas de vivres à bord. Nous demandions ce qu'il fût advenu si la tempête nous eût jetés au large ?

« Quand nous voulûmes déjeuner, il nous fut répondu qu'on ne devait y songer qu'à Marseille. Rude, qui n'aimait pas trop à différer l'heure de son premier repas, me pria de demander aux gens de l'équipage s'ils voudraient nous céder de leurs vivres. — « Nous allons nous mettre *à la table*, nous répondit joyeusement un de ces hommes ; si vous voulez partager avec nous, voici l'heure et le

chemin. » Il nous invitait à descendre une échelle parfaitement verticale qui nous conduisit à une cabine obscure et enfumée. Là, sept ou huit gaillards aux allures méridionales, la plupart jeunes, entouraient une table de très-médiocre apparence, s'apprêtant visiblement à faire fête à la chère, quelle qu'elle fût. A l'aspect de mon ami à la barbe blanche, à la figure grave, chacun des convives se leva ou porta la main à son bonnet. Ces *hommes grossiers* s'empressèrent de nous offrir les meilleurs morceaux, et dans cette cabine, comme à Cachan au milieu des carriers, Rude ne trouva qu'hospitalité, bienveillance, je dirais presque hommages... C'est qu'il y avait chez lui un sentiment exquis des choses et des hommes uni à une franche cordialité.

« A Nice, où nous arrivions le 5 avril, nous trouvions le printemps avec toutes ses fleurs épanouies. Nous avions laissé l'hiver en France.

« J'avais dans cette ville à visiter une famille de compatriotes. Rude voulut m'attendre au bord de la mer. Le soleil montait; je l'installai dans un abri que je connaissais, une espèce de grotte à moitié inondée, dont le vaste portique s'ouvrait sur la mer. Je l'y laissai bien établi, assis sur un point culminant, des cigares sous la main et la pleine mer en perspective. Je revins au bout d'une heure; lui, souriant à mes excuses de l'avoir ainsi abandonné, me dit : « Excusez-moi plutôt de vous avoir oublié.

Croyez-vous qu'on puisse s'ennuyer ici? Je vois pour la première fois cette *mer bleue* dont les anciens ont tant parlé, mais que leurs descriptions ne m'ont jamais montrée aussi belle que je la vois, aussi éloquente que je l'entends. Tenez, ne sont-ce pas les coursiers de Neptune qui accourent ainsi, blancs d'écume, à la surface des flots? Et ne voyez-vous point passer, là-bas, le char d'Amphytrite? »

« En sortant de Nice nous eûmes à parcourir cette route pittoresque de la corniche qui mène à Gênes. A gauche, des rochers, des vallées, des torrents; à droite, la mer. Mais je ne veux vous raconter que ce qui a trait aux impressions artistiques de Rude; vous n'avez que faire du reste. Après avoir salué en passant Livourne et Civita-Vecchia, nous arrivons à Naples. En attendant la fin des visas de passe-ports, des exigences de la douane, etc., etc., nous nous tenons, comme tous les passagers, sur le pont du navire et nous nous dédommageons des ennuis administratifs par la vue de ce golfe admirable. Un jeune pêcheur est assis sur une barque, en face de nous; il a les jambes pendantes et bat l'eau de son pied. « Voyez, me dit Rude, il est coiffé comme le mien! » — En effet, son bonnet, penché en avant, semble avoir servi de modèle à celui du statuaire, et cette confirmation par la nature d'un détail peu important en lui-même l'enchante et le rend tout joyeux.

« ... Rude, vous le savez, avait horreur des discours apprêtés et n'entrait jamais en matière pour faire une leçon. En présence des œuvres d'art, il les regardait et les étudiait ordinairement sans parler. Ses appréciations venaient quelquefois longtemps après et à propos d'une circonstance fortuite, le tout sans ordre et sans la moindre *didactique*. — C'est sur la terrasse de notre hôtel, à Naples, d'où nous commandions le golfe, les îles, le Vésuve, que notre ami se mit à parler de quelques-uns des objets d'art du Musée de cette ville. Il s'était arrêté longtemps devant deux statues équestres dites, je crois, les Balbus, statues en marbre blanc d'une grande perfection. « Ces deux fiers cavaliers me reviennent à l'esprit, me dit-il; ils sont simples et superbes tout à la fois. Comme ils sont bien à cheval et quels beaux chevaux! Quelle belle tournure! Voilà bien les Romains, les maîtres du monde! Pourquoi nos artistes français qui ont eu à faire des cavaliers, ne sont-ils pas venus prendre un peu du grand sentiment qui domine cette composition? » — Il m'expliquait ensuite ce qu'il appelait *prendre, emprunter* à une belle œuvre. Il ne voulait ni copie ni imitation, mais seulement cette inspiration qui naît d'une grande chose sentie et comprise. Il me parlait du style élevé à apporter dans les sujets élevés. Il ne mettait en doute ni l'élévation du caractère ni les études profondes de ces artistes dont les ouvrages

attestent la haute valeur. Il désirait trouver dans les jeunes gens de la gravité, du respect pour aborder certains sujets : « Il est, disait-il, des choses qu'on ne peut faire en riant. »

« Dans ce même Musée, un portrait de Dante, buste en bronze, de grandeur naturelle, avait aussi fixé son attention : « Ce doit être fait d'après nature, répétait-il ; voyez quelle vérité, quel caractère dans tous ses traits ! Ne vous semble-t-il pas que le poète serait mieux traduit si ses traducteurs venaient étudier et méditer en face de cette belle tête ? Je suis sûr qu'Ary Scheffer la connaît. »

« La Vénus Callipyge, de la collection secrète, lui parut un chef-d'œuvre admirable et digne d'être mise à côté des plus belles choses antiques.

« ..... Le spectacle imposant de Pompéi nous attirait ; nous allions souvent demander à ses ruines et à ses rues désertes de calmes et hautes émotions. De quelle tranquillité ne jouit-on pas sous ses portiques et dans ses *cortiles* abandonnés, à l'abri du mendiant, ce fléau de Naples, qui vous poursuit, vous harcelle avec la persévérance et pour ainsi dire le venin de la guêpe ! Je songeais, en voyant Rude s'arrêter devant une fresque ou s'accouder à une colonne brisée, qu'il laisserait, lui aussi, des œuvres devant lesquelles s'arrêteront les générations d'un autre âge !

« Nous sommes à Rome ; là comme à Naples nous marchons beaucoup, humant l'air, jouissant

du soleil, regardant tout et ne nous abritant qu'à l'ombre du Colysée ou sous les voûtes du Vatican. Nous voulons le plus possible respirer l'air de l'Italie. « Ne nous arrêtons qu'aux grands points, dit Rude (c'est son mot favori); admirons surtout cette belle lumière et ces horizons que Poussin et Claude Lorrain aimaient tant à voir! »

« La chapelle Sixtine, que nous avons visitée bien des fois, a semblé à notre ami la plus belle, la plus grande, la plus extraordinaire peinture du monde. Elle valait à elle seule, selon lui, le voyage d'Italie. Michel-Ange, qu'il tenait en singulière estime comme sculpteur, est demeuré pour Rude, après sa visite à la Sixtine, plus grand peintre encore que grand sculpteur (1). « C'est le premier peintre du monde, m'a-t-il souvent répété; sa peinture est immense. » Il la mettait même au-dessus du Moïse, et cependant en voyant celui-ci il était resté immobile d'admiration. Il me disait plus tard qu'il ne savait pas comment il n'était pas tombé à genoux devant cette figure qu'il lui semblait voir pour la première fois. Pourtant il s'était fait enfermer tout un jour au palais des Beaux-Arts à Paris pour étudier les moulages qu'on en a. « Mais cela ne se ressemble pas, ajoutait-il; et tant qu'on n'a pas vu le Moïse dans la place pour

(1) Cette opinion de Rude sur Michel-Ange est conforme à celle de Michel-Ange lui-même et de ses contemporains. (V. ses lettres recueillies par Jac. da Pontorno et les appréciations de celui-ci.)

laquelle il a été fait, on ne le connaît vraiment pas. »

« A Florence, il m'avait dit aussi, en présence des figures des tombeaux des Médicis, qu'il ne croyait pas que l'on pût aller au-delà, et que rarement Michel-Ange lui-même était allé aussi loin.

« Un amateur de Paris, qui possède un magnifique cabinet de curiosités et que je ne nommerai pas, se rencontra deux ou trois fois avec nous à la chapelle. Il en paraissait fort enthousiaste et Rude s'y laissa prendre. Il regardait et venait sans cesse se récrier et faire bruit de son admiration. Enfin, charmé de voir Rude approuver et partager son appréciation, il s'avance une dernière fois, le geste haut, la voix perçante, et croyant jeter à Michel-Ange la plus enviable des couronnes, il s'écrie : A la bonne heure! voilà un artiste qui n'avait pas besoin de la nature pour faire vite et bien! — Allons-nous-en, me dit Rude en lui tournant le dos.

« Il était fort empressé de voir à Rome la sculpture de Canova. Deux lions de grandeur naturelle, qui gardent l'entrée du tombeau d'un pape, lui ont paru le plus bel ouvrage de ce maître. L'un de ces lions est endormi, l'autre veille; leurs attitudes sont grandes et naturelles; l'exécution en est parfaite. C'est, du reste, la seule chose de Canova qu'il ait admirée à peu près sans réserve. A Florence, il n'avait pas été satisfait de la Vénus du palais Pitti, très-vantée et faite par Canova pour remplacer la Vénus

de Médicis qu'on avait emmenée à Paris. « Ce n'est qu'un pastiche de l'antique. »

« Nous avons visité l'Ecole française que dirigeait Schnetz, ancien camarade de Rude. Il nous a reçus dans son palais avec toute la cordialité d'un ami et le savoir-vivre d'un artiste éminent. Il nous disait, en nous accueillant à sa table, qu'il était heureux de nous faire partager son luxe, lequel, ajoutait-il modestement, devait finir avec sa direction.

« Nous nous promenions là sous les arbres qui ont abrité Poussin. Vous savez l'estime de notre ami pour ce maître, soit comme artiste, soit comme homme. Le caractère indépendant et droit du Poussin devait lui être et lui était on ne peut plus sympathique ; aussi se plaisait-il, durant ses promenades, à évoquer son souvenir et à parler sans cesse de lui.

« ..... A Venise, il fut très-impressionné en parcourant le palais des Doges. En arrivant au pont des Soupirs, à l'entrée des cachots, il en avait trop de ces funèbres souvenirs, et me laissa visiter seul ces tristes demeures où tant de victimes avaient été entassées.....

« Nous retournâmes en France par le Simplon ; cette route si curieuse nous délassa de la fatigue que cause toujours un voyage rapide. Ici la nature a tout fait. Je me rappelle qu'aux premières lueurs du jour nous nous trouvâmes en face d'une masse de rochers si bizarrement taillés en aiguilles superposées, que

Rude, à peine éveillé, se crut au pied d'une cathédrale gothique. L'architecte qui le premier se hasarda sur la voie de ces grandes constructions n'aurait-il pas trouvé, lui aussi, dans un effet semblable l'inspiration initiale de son chef-d'œuvre? Telle fut la pensée et à peu près la parole de Rude à ce sujet. N'est-ce pas la nature qui est le point de départ et le point d'arrivée de toutes choses? »

Revenu d'Italie au commencement de l'été 1842, Rude exécuta pour le château de Dampierre le piédestal en bronze destiné à supporter le Louis XIII.

Il fit aussi à la même époque, sur la commande de M. le duc de Luynes, le buste en bronze de son aïeul le connétable Albert de Luynes.

Le sculpteur David (d'Angers) venait de fermer son atelier d'élèves. Ceux-ci prièrent Rude d'être leur professeur.

Pendant longtemps son entourage avait espéré que le retentissement des travaux de Rude et sa valeur incontestée lui ouvriraient les portes de l'Institut. Mais il est rare — cela est-il jamais arrivé? — qu'elles s'ouvrent devant les titres seuls d'un candidat, quand celui-ci ne se donne pas la peine d'y frapper lui-même et d'en forcer un peu l'entrée. Rude ne voulut jamais le comprendre, et confiant dans l'impartiale appréciation de ses rivaux arrivés aux fauteuils, il ne consentit en aucun temps à faire

la moindre démarche. D'ailleurs, au fond, il ne tenait pas à faire nombre dans l'immortelle Compagnie, et il parla toujours de cet honneur comme d'une chose qui lui était profondément indifférente.

Nous devons dire, par anticipation et pour rendre justice à qui de droit, que la section de sculpture, digne de la haute idée qu'en avait Rude, le porta spontanément, dans ces dernières années, sur sa liste de présentation. Soit malentendu, soit protestation contre cette infraction aux usages traditionnels, les autres sections qui concourent à l'élection ne lui donnèrent pas l'appoint de leurs voix; il ne fut pas nommé. Au surplus, si ses amis tenaient à le voir entrer au palais Mazarin, c'était surtout pour qu'il arrivât à l'enseignement. On sait que les élèves de l'Ecole des beaux-arts sont enseignés par des membres de l'Institut; mais il faut que ceux-ci aient moins de soixante ans à l'époque de leur nomination. Or, Rude approchait de cet âge; il était peu probable qu'il fût nommé avant de l'avoir atteint. A défaut de l'enseignement officiel, un nombreux atelier pouvait lui offrir un dédommagement inattendu.

Rude, avant d'accepter, voulut que les positions respectives fussent nettement accusées et définies; il représenta aux élèves que le mot *atelier*, dans la langue telle que l'ont faite les mœurs du siècle dernier et de celui-ci, signifie une sorte de contrat passé entre le maître d'une part, et les élèves de l'autre;

contrat par lequel les élèves s'engagent tacitement à apprendre, avant toutes choses, le respect et l'adoration du professeur, à devenir ses prôneurs et ses copistes; de son côté, le maître s'engage à les faire profiter de son influence officielle, à leur faciliter l'obtention des travaux et l'accession aux honneurs; contrat qui reproduit à notre époque ce qui se passait dans l'ancienne Rome entre les personnes *patriciennes* et leurs *clients*. Il leur représenta qu'une convention pareille lui avait toujours paru pernicieuse aux arts et indigne des artistes; qu'il n'entendait imposer aucun joug ni même exercer aucune influence sur les libres manifestations des jeunes gens; que, par sa position en dehors de l'Institut, son patronage ne pouvait que leur être nuisible; qu'en outre, sa position le lui permît-elle, son caractère s'opposerait encore à ce qu'il fît rien pour ses élèves de contraire aux strictes prescriptions de sa conscience; qu'ainsi ils ne devaient pas même s'attendre à être mieux placés que d'autres aux expositions quand il serait membre du jury; enfin, que son enseignement consistant pardessus tout à mettre aux mains des élèves des moyens d'émancipation et à leur faire contracter des habitudes d'esprit indépendantes, son rôle de professeur consisterait à leur démontrer, sinon la nécessité, du moins la possibilité de se passer de professeur.

A cela les élèves répondirent par la lettre suivante :

« Paris, 14 juin 1842.

« Monsieur,

« Les élèves de l'atelier David, tous bien convaincus qu'il n'y a que M. Rude qui puisse continuer ce que leur maître a fait jusqu'à ce jour, viennent le prier de nouveau de vouloir bien les accepter pour élèves. Ils déclarent en outre à M. Rude que les paternelles et bienveillantes observations qu'il a voulu leur faire dans un esprit de sollicitude extrême, les a vivement touchés; mais qu'après les avoir suffisamment mûries dans leur pensée, ils persistent toujours à ne vouloir d'autre maître que lui.

« En conséquence, ils s'empressent d'assurer M. Rude qu'ils ne cesseront jamais de faire chaque jour de nouveaux efforts pour mériter de plus en plus les précieux conseils qu'il voudra bien leur donner, et le prient d'agréer l'expression de leur profond respect et de leur inaltérable reconnaissance.» (*Suivent les signatures.*)

Après une prière si pressante et si noble, le refus était impossible; Rude accepta. Les élèves vinrent s'installer près de lui, rue d'Enfer, 74; et, comme ils étaient fort nombreux, ils prirent deux ateliers superposés, l'un au rez-de-chaussée, l'autre au premier. A partir de ce moment, l'enseignement de Rude commença pour se continuer sans interrup-

tion pendant près de dix ans. Son école était fondée. Malgré les œuvres et les hommes remarquables qui en sont déjà sortis, il serait prématuré de vouloir ici en apprécier les résultats.

Lorsque le temps aura permis à cette école de manifester tout ce qu'elle contient en puissance, lorsqu'il lui aura imposé le sceau de sa consécration, alors on pourra la juger et mieux et de plus haut que nous ne saurions le faire. Nous exposerons plus loin, en quelques pages, les principes élémentaires sur lesquels repose cet enseignement, et les moyens pratiques à l'aide desquels ils peuvent être appliqués. Ils sont assez simples pour être compris par tout le monde, et ils seraient assez efficaces, bien compris, pour ramener la sculpture dans sa véritable voie.

Une des premières choses que fit Rude à son retour d'Italie fut de briser son *Aristée pleurant ses abeilles*, qui lui avait valu le grand prix en 1812. Depuis longtemps il était sorti des errements de l'école à laquelle appartenaient la facture et le style de cette figure. Il l'avait néanmoins toujours conservée près de lui comme un souvenir de sa jeunesse et de son premier succès. Mais, après son voyage, la vue de cette composition trop académique lui était odieuse; elle disparut.

La génération des jeunes artistes rendait hommage au caractère et au talent de Rude en venant

invoquer ses conseils; mais le gouvernement ne lui confiait plus de travaux. Dans ces années de luttes parlementaires et d'ardentes compétitions au pouvoir, les ministres songeaient avant toutes choses à se créer et à se conserver des partisans. Rien par eux n'était offert spontanément; tout était accordé. Sous le prétexte de faire ainsi constamment des concessions aux députés et aux électeurs, ils se réservaient la faculté d'en exiger l'équivalent en votes de gratitude. Il fallait donc que tout fût demandé, et tout était demandé; mais, nous l'avons déjà dit plus d'une fois, Rude n'était point solliciteur. Ayant horreur de tout ce qui ressemblait à l'intrigue, dépourvu absolument de vanité, mais en même temps trop fier pour supporter l'idée même d'un refus, il attendait.

A défaut de commandes officielles, ce fut l'initiative d'un simple particulier, d'un ami, qui l'empêcha de se laisser oublier. M. Camille Bouchet avait mis en relations avec Rude un autre de ses amis, M. Noisot (d'Auxonne), ex-officier de la vieille garde, ayant fait partie du bataillon de l'île d'Elbe. Ceux qui connaissent M. Noisot comprendront facilement que Rude l'aimât aussitôt qu'il le connut. A ceux qui ne le connaissent pas, comment donner une idée de cette nature d'artiste et de soldat tout ensemble? Sa physionomie expressive, ses gestes toujours significatifs, son élocution animée, imagée, forte, remplie d'imprévu, de saillies et

d'entraînement; sa fougue, son impétuosité décelant le feu intérieur et défiant la vieillesse, font de lui une des figures les plus attractives et certainement la plus accentuée de ce temps-ci. Le culte passionné qu'il a voué à l'empereur Napoléon Ier se traduit d'une façon sympathique même aux personnes d'une religion opposée, tant il y a de sincérité et d'abnégation chez lui; tant le soupçon d'une arrière-pensée personnelle, d'un calcul quelconque est impossible en sa présence. A travers l'objet discutable de son adoration, on sent la foi, le dévouement, l'enthousiasme, tous les mobiles des grandes choses et les ressorts les plus nobles de l'humanité.

Rude, qui pendant longtemps, nous l'avons dit, avait considéré comme sien le drapeau de l'empire et dont les anciens souvenirs avaient été récemment ranimés par le retour des cendres de Sainte-Hélène (1840); Rude prenait un singulier plaisir à recevoir M. Noisot dans son atelier et à l'entendre raconter l'épopée du grand capitaine, de son père, de son dieu, comme il disait parfois.

En 1844, étant en Bourgogne, il alla voir M. Noisot qui habite Fixin, charmant village de la Côte, à dix kilomètres de Dijon. Ce fut là, en se promenant sur la montagne, qu'ils conçurent le projet de faire ce que n'avait fait aucun de ceux qu'avait enrichis l'empire, c'est-à-dire d'élever un monument à l'Empereur. M. Noisot a raconté lui-même, lors de l'i-

nauguration de ce monument en 1847, la naissance de ce projet; il déplorait, devant Rude, que la France n'eût rien consacré à l'Empereur depuis sa mort; il voulait acheter une statue qui lui rappelât le héros; il la placerait sur le lieu même où ils se trouvaient, en face des Alpes, en face de l'Italie! « Eh bien! dit Rude, je le ferai, moi, votre Empereur! »

Une brochure publiée à Dijon en 1847 (imprimerie Loireau-Feuchot), sans nom d'auteur, a donné, au sujet de cette inauguration, une foule de détails intéressants sur la cérémonie elle-même et sur l'impression produite. Elle contient aussi quelques pages biographiques très-remarquables sur MM. Rude et Noisot. Nous y renvoyons le lecteur. Qu'il nous suffise de dire que si Rude apporta pour l'exécution de cette statue son temps et son talent désintéressé, M. Noisot donna à ses contemporains l'exemple plus rare d'un homme sacrifiant ses intérêts au luxe de ses convictions (s'il nous est permis de nous exprimer ainsi); l'érection du bronze était hors de proportion avec sa modeste fortune, et bien d'autres qui eussent dû y songer plutôt que lui ne l'ont pas fait, sans que personne les en ait blâmés. Mais c'est au mépris qu'ils professent pour certaines appréhensions personnelles que se reconnaissent les *cœurs de lion.*

Tandis que l'apothéose de l'Empereur se symbolisait sous la main de Rude, les soldats d'une autre

cause venaient aussi faire appel à son désintéressement et à ses sympathies et lui demander d'immortaliser l'un de leurs chefs. Godefroy Cavaignac était mort; une souscription avait été ouverte, et Rude désigné par la commission. Il accepta avec bonheur. Si cet empressement paraissait singulier de la part d'un artiste qui, concurremment et par les mêmes motifs, faisait chanter au bronze un hymne à l'empire, on voudra bien remarquer que les deux termes qui nous semblent aujourd'hui inconciliables, étaient à peine séparés sous Louis-Philippe et se confondaient dans une identité absolue d'action sous la Restauration. On songera que l'Empereur était le *petit caporal* de la Révolution : en lui se personnifiait, par lui se réalisait l'égalité! celui des trois mots de la grande formule auquel la France sacrifierait tout. On songera encore que la Constitution promulguée par Napoléon III, l'exécuteur testamentaire de son oncle, se réclame des principes de 89; et si l'on n'approuve pas, en vertu du progrès des temps, ces sympathies simultanées, au moins ne s'en étonnera-t-on plus.

Pendant que Rude travaillait à ces deux figures de Napoléon et de Godefroy Cavaignac, le conseil municipal de Beaune reprenait le projet d'élever une statue à Gaspard Monge, le plus illustre de ses enfants. La commission, composée par moitié de membres du conseil et de membres pris en dehors

du conseil, faisait appel à une souscription, et cette souscription ayant été rapidement couverte, la commission s'adressait en 1846 à Rude pour le charger de ce travail. Cette figure, en bronze, exposée au Salon de 1848, fut inaugurée à Beaune le 2 septembre 1849. Le monument de Napoléon avait été inauguré à Fixin le 19 septembre 1847.

A cette occasion, les Dijonnais organisèrent, le 21 du même mois, un banquet en l'honneur de leur compatriote. Ce fut pour Rude une véritable ovation, la seule qu'il reçût jamais, la seule aussi qu'ait reçue l'Ecole des beaux-arts de Dijon. La salle était décorée de tous les noms glorieux sortis de cette école fondée par Devosge père. La fête était présidée par Anatole Devosge, son fils, comme lui directeur de l'Ecole. Par une heureuse inspiration, deux bustes faits par Rude ornaient la table du banquet : celui de François Devosge, son premier maître, et celui de Monnier, son premier ouvrage. Ces deux bustes, il faut bien le dire, sont les deux seules œuvres de Rude que possède sa ville natale. A la fin de 1847, le conseil municipal lui alloua une somme de 30,000 fr. pour un groupe en marbre dont il laissait la composition à son choix.

Voici deux passages d'un des toasts prononcés. Le premier est une juste appréciation du service rendu par Devosge; l'autre appuie ce que nous avons dit quelques lignes plus haut :

« Il faut le proclamer hautement, car c'est là l'impérissable honneur de François Devosge, si sa mémoire est encore aujourd'hui si vivante et si chère, c'est qu'indépendamment des admirables compositions qu'il a laissées, il a exercé une véritable action sociale en traçant la route de la gloire aux enfants de la classe la plus déshéritée, et en les relevant par là de la déchéance sous laquelle les tenait courbés un ordre politique tout entier. Ai-je besoin de dire, dans cette réunion qui compte dans son sein tant d'artistes dijonnais, que l'appel adressé par Devosge à ses compatriotes a été entendu, et que la carrière dont il ouvrait l'entrée a été parcourue avec éclat et bonheur par une foule d'enfants du peuple, depuis Prud'hon, le fils du maçon, jusqu'à l'artiste éminent que nous fêtons aujourd'hui!... »

« .... Messieurs, nous n'entreprendrons pas de dérouler devant vous la carrière artistique de M. Rude. Nous nous bornerons à signaler l'unité de cette noble vie tout entière vouée à l'art, cette persévérance de l'artiste dans le culte des patriotiques grandeurs et des glorieux souvenirs. Il lui était réservé d'ouvrir et de clore une époque incomparable. Si la première inspiration du sculpteur fait historien, si le bas-relief du *Départ*, cette admirable introduction au récit de nos guerres nationales, sculptée sur l'arc-de-triomphe de l'Etoile, a été consacrée à perpétuer le souvenir du premier et du plus grand des efforts de

la France, le monument que nous avons inauguré sur les côtes de notre Bourgogne est destiné à rappeler dans un bronze immortel le dernier chant de cette immortelle épopée. Aussi grand artiste que citoyen sévère, M. Rude n'a pas représenté son héros la tête ceinte du diadème; il ne l'a pas conservé à la postérité drapé dans le manteau impérial, mais le front décoré de la couronne des grands capitaines, mais enveloppé dans son manteau des champs de bataille. On n'aperçoit plus, dans celui qui fut l'Empereur, que le chef des soldats de 1792. Ainsi se relient entre elles, par une même pensée de patriotisme et de gloire, ces deux grandes œuvres de M. Rude. »

Quelque temps après l'inauguration de Fixin, la garde nationale de Paris ouvrit une souscription pour ériger une statue au maréchal Lobau. L'exécution en fut confiée à Rude. Mais la révolution de 1848 arriva, et l'on ne sut jamais depuis ce qu'étaient devenus les fonds de cette souscription.

Après les journées de février, les artistes se réunirent avec l'intention de veiller eux-mêmes à leurs intérêts, et se constituèrent en groupes selon leurs spécialités. Rude fut, à l'élection, nommé président de la section de sculpture. Dijon le mit spontanément sur la liste des représentants délégués à l'Assemblée nationale (1).

(1) Cette candidature fut obstinément écartée par la préfecture, luttant contre le vœu d'une partie notable de la population. Ce

Voici la lettre qu'il écrivit à cette occasion :

« Paris, le 30 mars 1848.

Ami !

« La proposition que vous me faites au nom de nos concitoyens démocrates m'honore autant qu'un républicain puisse être honoré; les circonstances sont telles, que, pour charger un homme d'aussi grands intérêts, il faut que cet homme ait toute notre confiance; vous l'avez mise en moi, je vous en remercie. J'ai l'orgueil de dire que vous ne vous êtes pas trompé quant aux opinions patriotiques; mais cela suffit-il? Si vous me dites oui, je m'offre à vous sans réserve, corps et ame.

« Je crois qu'il est inutile de vous envoyer ma profession de foi, puisque vous m'avez choisi. Je vous dirai seulement que je suis démocrate radical; je n'ai jamais compris toutes ces nuances si élastiques, en politique surtout : je n'en veux pas. Toutefois, j'ai accepté avec admiration les bases fondées sur la tolérance, exposées par le gouvernement provisoire après notre glorieuse révolution.

« Je vous serre la main fraternellement.

« Rude. »

(La *République*, n° 1er, 12 avril 1848.)

n'est pas le moment de rechercher les motifs de cette exclusion; disons seulement que le préfet, mis en demeure alors d'expliquer son refus, allégua pour toutes raisons *que Rude n'était pas assez instruit.*

Peu après, le ministre le chargeait d'élever, sous la coupole du Panthéon, une colossale figure de la République, à l'occasion d'une fête qui devait réunir les enfants de toutes les salles d'asile de Paris.

Rude, faute de temps, jeta une draperie en laine blanche sur l'armature recouverte de plâtre, et fit seulement la tête de la symbolique statue. Il avait eu le soin de raccorder le ton du plâtre, dans les parties où il était visible, avec celui de la draperie. L'illusion était complète. La déesse, élevée sur un très-haut piédestal, dans une pose calme et simple, portant le bonnet phrygien rejeté en arrière sur sa tête majestueuse et sereine, étendait par un geste protecteur sa pique renversée sur la ruche du travail.

Elle venait d'être terminée quand éclatèrent les terribles journées de juin, à jamais regrettables. Le premier coup de canon tiré sur le Panthéon la brisa. Rude ne fut pas indemnisé de ses frais. Est-il nécessaire d'ajouter que Rude ne la regretta même pas. Il n'y pensa probablement jamais. Qu'était la perte de cet éphémère symbole au prix du déchirement de la cité et de l'incurable blessure faite à la chose publique ?

Rude, d'ailleurs, traversa cette époque d'agitation fiévreuse à la manière d'un sage. Se gardant avec soin de toute illusion et faisant avec sagacité la part des temps et du milieu, il se préservait de l'amertume des déceptions. Aussi restait-il inaltérable

dans sa foi alors que tous autour de lui doutaient ou désespéraient. La justesse de ses prévisions pour le présent lui confirmait la réalisation de ce qu'il prévoyait dans l'avenir. Certain de l'avénement prochain de ce qu'il appelait le règne de la justice, il exhortait ses amis à ne pas se laisser aller à l'impatience qui entrave et qui retarde. « L'impatience, disait-il, entraîne la précipitation, et dans la précipitation on agit mal; l'impatience est fille du doute. Quand on est sûr d'arriver, on ne se presse pas. Ayez la tête froide et le cœur chaud. — Vous voulez voir les choses de trop près, répétait-il encore, vous n'apercevrez plus que des détails. Tâchez, au contraire, de voir l'ensemble, ne vous attachez qu'aux masses; *prenez de grands points*, tout est là, et c'est en tout ce qu'il faut faire. La vérité est *une*, et les méthodes pour l'atteindre, dissemblables en apparence, sont une au fond. »

Cette confiance dans ses principes et dans leur triomphe futur fut mise à de cruelles épreuves; elle ne fut pas un instant ébranlée. Non-seulement elle résista aux événements, ces épreuves générales et pour ainsi dire anonymes, mais aussi aux épreuves personnelles, plus puissantes en général que les premières pour modifier les opinions. Nous ne voulons pas maintenant rapporter tous les oublis, tous les dénis de justice dont Rude eut à souffrir. Il ne se plaignit jamais, au surplus, et nous devons l'imiter.

Blessé profondément par les mauvais procédés d'hommes sur le bon vouloir desquels il avait cependant le droit de compter, il se garda de confondre, comme cela se fait souvent, les idées avec les hommes qui les représentent. Désabusé de ceux-ci, il resta fidèle à celles-là. Les individus passent, qu'importe l'indignité de quelques-uns? Les principes demeurent et n'en sont pas solidaires. Au gré des événements les opinions se modifient, mais les convictions persistent.

Il traversa ces jours d'orage, avons-nous dit, à la manière d'un sage, cherchant rarement la discussion, mais l'acceptant toujours et la soutenant jusqu'au bout avec une vivacité, une fermeté invincibles. Sagesse sereine au fond, militante à la surface.

Ordinairement maître de lui dans la discussion, il la conduisait et la faisait aboutir invariablement aux mêmes points, aux grands points, selon son expression. Il fallait y venir quoiqu'on en eût et quel qu'eût été le point de départ. Familière dans la forme, habile à saisir les rapports et les analogies de haut vol, sa méthode de discussion rappelait par plus d'un côté celle de Socrate, l'*accoucheur des esprits*. Elle forçait l'adversaire à réfléchir, parce qu'elle était souvent interrogative, et lui laissait tout le bénéfice de ses réflexions, parce que, rarement agressive, elle ne faisait pas naître l'irritation qui aveugle.

A l'exemple du vieil Athénien, il faisait assez bon

marché des abstractions de pure métaphysique et s'attachait surtout aux questions de morale, d'utilité de conduite pratique.

Quelquefois il se laissait emporter, et alors la discussion gagnait en chaleur ce qu'elle perdait en régularité. Mais, quelle que fût la violence de son emportement, il ne s'en prenait qu'aux idées, et nous ne savons pas que Rude ait commis jamais une personnalité blessante et directe. Jamais il n'eut à se repentir d'une parole injurieuse envers un de ses amis. Il suffisait d'un mot bien souvent pour le faire revenir au calme et même à cette gaîté bienveillante qui était le fond de son caractère. Un jour, parlant d'un homme public dont il n'approuvait pas les actes, il se laissa aller à un vif mouvement de colère. — « Eh bien! lui dit son interlocuteur, celui que vous blâmez si vertement est plus sage que vous; je le connais, il ne s'emporte jamais dans la discussion. » — Rude s'arrêta.— «Vous avez raison, reprit-il en souriant, il est en cela plus sage que moi; mais si la passion ne m'entraînait pas quelquefois, je ne serais pas artiste. Ainsi, vous le voyez, c'est un vice du métier, et je prie mes amis de me le pardonner. » Un autre jour, à table, à propos d'un mot proféré par le plus excentrique de ses amis, mot qui blessait ses sympathies politiques, il prit la balle au bond avec une telle impétuosité, que sa nièce alarmée lui cria : Mais, mon oncle, tu vas te faire mal!

« C'est si je me retenais que je me ferais mal, lui répondit Rude, » et il se mit à rire de son bon et franc rire. Il est certain que ces discussions ou plutôt ces causeries animées dans l'intimité étaient accueillies avec plaisir par Rude; il y trouvait un charme particulier, et son esprit semblait acquérir une vigueur sans cesse rajeunie dans le salutaire exercice de ces luttes courtoises.

Une remarque souvent faite par les amis de Rude, et que nous devons mentionner ici parce qu'elle dessine un trait bien particulier de sa physionomie, c'est qu'on discutait mieux avec lui qu'avec tout autre. « Rude, dit M. C. Bouchet, écoutait avec une sorte de recueillement... Quand une chose l'intéressait, sa figure, ordinairement sérieuse, devenait douce et encourageante.... Il vous entraînait à donner tout l'intérêt possible à ce que vous disiez. Un récit simple et vrai qui trouvait le chemin de ce cœur d'or, revêtait un charme inaccoutumé, devenait brillant dans la bouche la plus ordinaire; de même aussi les paroles fausses ou triviales s'arrêtaient d'elles-mêmes à son regard indifférent. »

« Dès les premiers instants que j'ai vu Rude, nous écrit M. le docteur Villeneuve, j'ai ressenti l'influence de sa bonté, de sa bienveillance; et plus je l'ai connu, plus je l'ai ressentie; cette influence était tellement grande, que lorsqu'on l'approchait on se sentait meilleur et porté vers lui par un senti-

ment que je serais tenté d'appeler de l'idolâtrie... S'il n'eût pas eu du génie artistique, il aurait été encore un grand homme par le cœur. »

Il travaillait toute la semaine sans un jour de relâche et sans une heure perdue. A l'atelier dès le lever du soleil, il ne le quittait qu'à la nuit et pendant le temps très-court, indispensable à ses sobres repas. Le soir, il se faisait lire quelques pages ou priait sa nièce de lui faire de la musique. Bien qu'il fût tout à fait étranger aux règles de cet art, il l'aimait avec passion, et il y trouva toujours la plus douce et la plus secourable des récréations. La délicatesse et la sûreté de ses appréciations faisaient d'ailleurs de ces auditions attentives, puis commentées, de précieuses leçons pour sa nièce.

Il aimait tous les arts et ne comprenait point qu'on ne les aimât pas. « Soyons artistes aussi complètement que possible, répétait-il souvent; pas d'exclusion! »

Le dimanche était consacré au repos du travail habituel, à la promenade, à la distraction; l'heure du déjeuner réunissait un ou deux amis intimes et les élèves qui travaillaient avec le maître. — Déjeuners simples et charmants, où le seul luxe était l'esprit et dont la cordialité faisait les honneurs; où l'on pouvait venir sans être invité, sûr de n'en être que mieux accueilli; où l'entrain, la bonne humeur, la gaîté franche ne manquaient jamais; inappréciables

réunions d'où l'on sortait content de soi, parce qu'on était enchanté des autres !

Rude, avant son voyage d'Italie, avait quitté sa petite maison de campagne. Les soins de l'éducation religieuse de sa nièce, retenue surtout le dimanche, l'y avaient fait renoncer. D'ailleurs sa santé consolidée ne lui rendait plus indispensable cette relâche absolue qu'on ne trouve qu'à l'air libre et hors des villes.

Il est un côté du caractère de Rude que nous devons mentionner parce qu'il est exceptionnel : c'était, nous ne dirons pas son peu d'empressement à rechercher la publicité, cela ne serait que rare, mais son éloignement invincible, peut-être sans exemple chez un artiste, pour la publicité et pour ceux qui la dispensent; non qu'il dédaignât l'une ou qu'il méprisât les autres, mais par une sorte de pudeur et par scrupules de conscience poussés jusqu'au rigorisme. Des hommes de lettres, des journalistes étaient admis dans son intimité; non-seulement il ne fit rien pour qu'ils parlassent de lui, mais il mit toujours comme condition de leurs relations qu'ils n'en parleraient point. Il se serait brouillé irrémissiblement avec celui qui n'aurait pas tenu compte de cette défense.

Un écrivain qui pendant longtemps rédigea les comptes rendus artistiques dans un journal de l'opposition, vint à diverses reprises voir à son atelier

des travaux que Rude n'avait pu envoyer au Salon. Ils se convinrent réciproquement et ne parlèrent jamais l'un de l'autre, soit au journal, soit à l'atelier, qu'avec beaucoup de sympathie et de mutuels éloges. Mais là se bornèrent leurs rapports, et à quelqu'un qui lui demandait pourquoi il n'avait pas cherché à les rendre plus fréquents et plus intimes, il répondit : « Non, M*** est journaliste ; si nous nous connaissions davantage, le public croirait que ses jugements sont des jugements d'ami, et moi-même je le croirais aussi. »

Ce fait n'est pas le seul que nous pourrions citer ; quand on l'en blâmait, il avait coutume d'alléguer qu'on attachait peut-être une trop grande importance aux appréciations des œuvres d'art faites par les littérateurs ; leurs décisions sont formulées et leurs conseils sont donnés, en général, à un point de vue purement littéraire, fort différent du point de vue de la sculpture.

Ils se substituent au public, on les prend pour le public ; ils n'en forment qu'une très-faible partie, celle dont les opinions, malgré leur ton affirmatif, sont peut-être le plus variables. Il donnait en outre à entendre que la camaraderie ne lui semblait pas très-honnête, et que, de plus, elle était dangereuse pour ceux qui en profitent, le profit n'étant qu'illusoire et momentané. « Il en est des artistes qui se font prôner comme des auteurs qui se font applau-

dir. La claque irrite le vrai public et le supprime; on le violente, il s'abstient. Le théâtre n'a plus de guide. Si les allures de la critique actuelle continuent, où sera bientôt le guide des arts? Quant à moi, je fais tout ce que je puis; les éloges ne me feraient faire ni plus ni mieux; le blâme, l'improbation me troubleraient. Si mes œuvres valent quelque chose, elles résteront; si elles ne valent rien, est-ce que tous les prôneurs du monde les sauveraient de l'oubli? » — C'est pour rester fidèle à ces scrupules un peu exagérés et à cette foi austère en la postérité qu'il ne signa point les œuvres qu'il fit seul. « On y mettra mon nom plus tard si on les juge dignes d'être signées, disait-il. »

Nous avons déjà dit que M. Fremiet, rédacteur pendant plus de dix ans du *Vrai libéral*, à Bruxelles, et rendant compte dans ce journal des choses d'art, respecta ces délicatesses au point de ne pas prononcer une seule fois le nom de Rude.

On comprendra comment, avec cette manière de voir, il devait accueillir les gens qui exploitent le désir, disons mieux, le besoin qu'ont les artistes de la publicité et qui se livrent près d'eux au *chantage* plus ou moins avoué. Rude les mettait à la porte; il aurait considéré comme une lâcheté la moindre mollesse à cet égard; et tandis que les artistes les mieux posés et les plus honorables courbent la tête devant les exigences du premier *éreinteur* venu (c'est le

terme adopté), Rude se faisait un devoir de les braver et de dire aux escrocs qu'ils étaient des escrocs. De là tant d'accusations de sauvagerie! tant de préventions de la part même de ceux dont il sauvegardait les intérêts! Mais on ne lutte pas impunément contre le courant de son siècle. Rude qui, dans l'avenir, sera le plus illustre des statuaires de notre époque, en a été et en est encore un des moins connus. Il ne s'en étonnait ni ne s'en plaignait.

Qu'il nous soit permis d'ajouter que ce respect antique pour la dignité de l'art ne fut pas seulement préjudiciable à lui, mais aussi à la compagne de sa vie. Mme Rude, artiste de premier ordre, est loin d'avoir la réputation légitime qu'auraient dû lui conquérir ses œuvres. Sans parler des travaux considérables exécutés par elle en Belgique, à Tervueren et à la bibliothèque du duc d'Arenberg à Bruxelles; sans parler même des tableaux remarquables qu'elle peignit en France, ses seuls portraits eussent suffi, *dans des conditions ordinaires*, à la placer parmi les peintres les plus célèbres de ce temps. Nous ne connaissons pas, pour notre part, de plus admirable portrait que celui qu'elle fit de son mari. Il faudrait remonter aux beaux jours de l'école italienne pour trouver une œuvre d'un dessin aussi ferme, d'une manière aussi ample, d'une couleur aussi richement harmonieuse, et avec cela une réalité, une vie comme dans les toiles flamandes!

Nous ne citons que celui-là, à titre de renseignement, pour les biographes futurs de Rude. Pas plus que son mari, Mme Rude ne se plaignit de la part modeste que lui faisait la renommée.

Un fait à l'appui de cette indifférence vraiment incroyable de Rude au sujet du bruit plus ou moins grand qui se faisait autour de ses œuvres : le rédacteur d'un journal fort répandu pendant les premières années du règne de Louis-Philippe, et qui avait le plus contribué au succès des œuvres exposées par Rude à son retour en France, réunit plus tard ses articles et les publia en deux volumes; il les lui offrit en témoignage d'admiration. Celui dans lequel il est question de Rude n'est aujourd'hui pas encore coupé; l'autre a été lu du commencement à la fin.

Nous venons de dire que Rude se plaignait qu'on confondît souvent le point de vue littéraire et le point de vue sculptural. Il insistait particulièrement sur cette distinction à faire quand on le consultait sur le choix d'un sujet. « Gardez-vous, disait-il aux élèves, de chercher dans les poètes et les historiens des sujets *traités* par eux; n'y cherchez que l'inspiration de sujets qui vous soient propres. Ainsi, j'entends quelquefois des personnes s'écrier au milieu d'une lecture : Il y a là un tableau tout fait! — S'il est tout fait, ne le faites pas : partout où la mise en scène est indiquée, abstenez-vous; vous tomberiez infailliblement dans la vignette. Cherchez le sens pro-

fond, «la moelle » de ce que vous lisez, et ensuite traduisez; vous avez une langue qui vous est particulière, parlez-la. »

Nous nous rappelons qu'en 1845, il prenait texte du beau tableau de M. Gleyre afin de se faire mieux entendre : « Voyez, il n'a pas cherché, comme font tant d'autres, un sujet *tout fait* dans les évangiles; mais, après les avoir lus, il vous donne son impression : il peint la *séparation des apôtres.* »

En présence des œuvres de Rude, ce qui frappe d'abord, c'est que jamais il ne tomba dans la vulgarité; toujours il imprima à ses travaux une pensée caractéristique ou nouvelle. Même lorsque des commandes officielles vinrent lui imposer des sujets bien des fois traités, il trouva le secret de les rajeunir et de se les approprier. Ceux qui l'ont connu savent avec quel soin il étudiait un sujet; il le méditait longuement dans son ensemble et dans ses détails; il y songeait seul et longtemps, parfois semblant l'abandonner et y revenant, en causant ensuite avec les siens, se renseignant auprès de tout le monde, lisant attentivement tout ce qui s'y rapportait, s'y plongeant «jusqu'au cou, » selon sa forte expression. C'est, sans contredit, à cette étude consciencieuse du sujet, à ce respect, à cette gravité en face de l'art, qu'il a dû de pouvoir mettre à ses œuvres cette empreinte de haute individualité qui les distingue. Veut-on en général juger de la valeur réelle intrinsèque d'un

artiste? Que l'on s'attache surtout aux têtes de ses personnages; cela est vrai surtout pour la statuaire. Combien parmi les tailleurs de marbre contemporains pourraient revendiquer comme leur appartenant en propre, comme leur légitime propriété, une tête de quelque valeur? Nous ne parlons pas des bustes-portraits, mais de tête caractéristique d'un sujet, typique d'une expression ou d'une idée. La plupart ne sont que des copies plus ou moins infidèles d'antiques.

Celles, au contraire, qui sont sorties du ciseau de Rude portent presque toutes un cachet éclatant de personnalité, de nouveauté; que les personnes curieuses d'examiner l'art sous tous ses aspects se placent à ce point de vue. Il n'est pas le moins intéressant.

Rude était naturellement porté à l'admiration, ou tout au moins à l'indulgence envers la sculpture qui n'était pas la sienne. Sa première impression était en général favorable, même à l'égard d'œuvres d'une faiblesse incontestable. Il avait besoin d'y revenir plusieurs fois avant de formuler une juste décision; mais, s'il était bienveillant pour les efforts individuels de l'artiste, il apportait une grande sévérité à préserver l'art des tendances mauvaises; tout ce qui pouvait faire sortir l'art de ses voies naturelles, logiques, lui semblait plus qu'une erreur, presqu'un crime, et il le poursuivait à outrance.

Un jour, devant lui, on vantait quelques œuvres d'un sculpteur moderne, œuvres qui brillent surtout par l'intelligence, mais dont l'exécution est loin d'être irréprochable. « C'est vrai, s'écria Rude avec vivacité, il a eu de magnifiques inspirations; il a trouvé pour dire ce qu'il voulait des conceptions poétiques et largement significatives; mais toutes ces belles idées, je vous dis, moi, qu'il les a gâtées, parce qu'il en a trop négligé l'exécution. Ses idées seraient tout aussi belles écrites sur le papier qu'érigées en bronze ou en marbre. Dites-moi que c'est un grand poète, si vous voulez; ce n'est pas un grand sculpteur.

« Ce ne sont pas les conceptions, ce sont les moyens à l'aide desquels elles sont exprimées qui constituent les différents arts; quand ces moyens sont mauvais, l'art n'existe pas. Ainsi un peintre, un sculpteur, un musicien, peuvent avoir à rendre la même idée. Nous les jugerons artistes, non pas à cause de cette idée, évidemment, puisqu'elle leur est venue à tous, puisqu'elle est venue peut-être à tout le monde; mais parce qu'ils l'auront exprimée d'une certaine façon qui est propre à chacun des arts qu'ils cultivent. On embrouille à plaisir les questions les plus simples; on dit : quel est le but de l'art? C'est de faire naître des émotions, de communiquer de fortes pensées. Si donc nous atteignons ce résultat, n'importe comment, nous serons des artistes et les premiers des artistes. Eh bien! non, encore une fois; si vous atteignez ce ré-

sultat *n'importe comment*, vous serez des penseurs, je le veux bien; mais vous ne serez des artistes qu'à la condition de l'atteindre d'une certaine manière et non d'une autre. Le comment importe beaucoup; le *comment* c'est l'art tout entier.

« Son but, un de ses buts, si l'on veut, est bien d'exprimer des pensées élevées ou de peindre des passions; mais avant d'avoir un but, il faut qu'il soit, et il n'est que s'il se conforme aux lois de son évolution logique. C'est l'observance de ces lois qui a fait la prodigieuse supériorité des Grecs; c'est elle qui serait, si nous voulions, notre ancre de salut. Ces lois, du reste, sont analogues à celles des évolutions des idées dans l'esprit humain et dans les âges historiques. La sculpture va nécessairement, quand on y réfléchit, de l'imitation exacte des formes à la recherche de la beauté des formes; et quand elle possède ces deux choses, mais alors seulement, elle peut songer à l'expression des passions ou des pensées. »

De 1841 à 1849, sauf de rares exceptions, il passa ses dimanches à Paris. Après le déjeuner on allait continuer à l'atelier les propos commencés à table; lorsque le temps le permettait, la causerie se poursuivait sur le trottoir devant l'atelier. Le quartier peu fréquenté de la rue d'Enfer permettait cette *extériorité*. Rude allait achever la journée dans les ateliers de ceux de ses élèves qui avaient des travaux en voie d'exécution.

Souvent aussi il montait dans l'atelier où travaillaient en commun les élèves pendant la semaine, et qu'ils laissaient désert le dimanche. Là, découvrant les figures ébauchées d'après le modèle, il rendait palpables à ceux qui l'accompagnaient les résultats de son enseignement, et se confirmait ainsi dans l'excellence de sa méthode.

En 1849, la diminution du nombre de ses élèves et l'éducation achevée de sa nièce rendant libres ses dimanches, il voulut revoir la vallée de Bièvre, et les après-midi furent employés à parcourir les lieux aimés. On partait à pied, et le plus ordinairement on revenait par le chemin de fer de Sceaux. La rapidité du retour permettait d'entreprendre des excursions plus longues. Rude d'ailleurs, par sa conversation enjouée, nourrie, gaie et solide, par ses saillies et ses observations, faisait trouver toujours court le temps de la promenade. Vieillard, il était le même à Cachan qu'à Tervueren jeune homme. En nous reportant au portrait qu'a tracé de Rude à trente ans M. Feignaux, nous ne trouverions de changé que l'aspect extérieur.

Ses cheveux tombés, et dont il ne lui restait qu'une mince et blanche couronne par derrière, à la façon monacale, avaient découvert son crâne bien proportionné, large des tempes et d'un modelé puissant; d'épais sourcils noirs, abaissés à gauche, se relevant à droite, surmontaient de leur ligne mouvementée

des yeux un peu saillants, vifs, regardant toujours en face, franchement, sans agression, mais avec une pénétration assurée. Le nez court, solide, arrondi, charnu; le cou fort, une barbe immense, touffue, blanche, vigoureusement massée; sa taille moyenne, sa corpulence devenue un peu forte avec l'âge, lui donnaient une lointaine ressemblance avec cette admirable petite statuette qu'on voit chez tous les mouleurs et qui représente probablement *Claux Slutter, l'ymaigier des ducs de Bourgogne.*

Il était toujours en costume d'atelier : pantalon large, veste ronde, descendant à peine au-dessous des hanches, boutonnant droit à un seul rang de boutons, à manches collantes; un bonnet en velours noir, posé en arrière et de côté sur son chef dégarni; l'ample par-dessus de couleur fauve qu'il jetait négligemment sur ses épaules pour traverser la rue; tout cela lui donnait une physionomie d'un autre siècle.

S'animant rapidement dans la discussion ou dans la causerie, d'une promptitude merveilleuse à la riposte, la sûreté de sa pénétration en eût fait un railleur terrible si son inépuisable bienveillance n'eût enlevé toute amertume à sa moquerie. Son geste était large, juste, toujours beau. Ce qui frappait en lui, même ceux qui le voyaient pour la première fois, c'était la vivacité, l'énergie, le feu, la jeunesse enfin des sentiments et de l'allure. Bien souvent nous

sommes sortis de son atelier avec des visiteurs qui nous disaient émerveillés : Mais c'est un jeune homme sous les traits d'un vieillard !

Il avait commencé dès cette époque le groupe destiné à Dijon. C'est Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter. Il étudia sa composition pendant longtemps et changea bien des fois le mouvement de l'aigle, dont les ailes déployées enveloppent la déesse de la jeunesse. Il avait à cœur, répéta-t-il souvent alors, de prouver qu'il savait traiter aussi les sujets gracieux. « J'ai toute ma vie désiré avoir une figure de femme nue à exécuter, disait-il ; je veux que cette œuvre-ci soit mon testament artistique. »

La pensée qu'elle était destinée à son pays natal contribua beaucoup à la lui faire considérer comme son œuvre de prédilection. Ce fut la grande préoccupation de sa verte et laborieuse vieillesse.

Les travaux lui arrivaient à un âge où d'ordinaire l'on se repose. Mais, loin de songer à la fatigue, Rude se retrempait, pour ainsi dire, incessamment dans le travail, et son activité était constamment au niveau de sa besogne.

Le ministère de l'intérieur, le comprenant dans la distribution des figures destinées au jardin du Luxembourg, lui commanda une Jeanne d'Arc.

En même temps, la préfecture de la Seine lui demandait un Calvaire (groupe de trois figures) pour le maître-autel de l'église de Saint-Vincent-de-Paul.

Ces deux ouvrages, le premier en marbre, le second en bronze, furent exposés au Salon de 1852.

Dans l'année 1849, le conseil municipal de Châteauroux avait chargé Rude de la statue du général Bertrand. Fondue en bronze par MM. Eck et Durand, ainsi que le Calvaire dont nous venons de parler, elle fut exposée devant le Louvre au commencement de 1853.

M. Anatole Devosge, directeur de l'Ecole des beaux-arts de Dijon, léguait à Rude, en mourant, une somme de 12,000 francs, à la charge par lui d'exécuter une figure en marbre pour la ville de Dijon. Il laissait à l'artiste le choix du sujet, sa dimension, etc., etc. Rude se décida pour une figure de l'Amour et se mit immédiatement à l'œuvre. Il écrivit au fils de son premier maître une lettre dont nous extrayons les passages suivants :

« . . . Aussitôt que j'ai été libre d'esprit, je me suis occupé de la petite esquisse que je devais vous soumettre ; je ne sais pas les faire, mais telle qu'elle est je vous l'envoie : j'espère bien que vous me donnerez votre avis. Il n'y a dans cette esquisse que des idées, je n'ai pas encore vu la nature dans cette situation ; ainsi cette composition peut subir toutes sortes de transformations. Je ne réponds pas que de moi-même je ne lui en fasse subir d'importantes ; car, jusqu'à ce que le marbre soit commencé, il n'y aura rien de définitif dans ma composition.

« Vous verrez par cette maquette que je place l'esprit au milieu de la matière : que cette petite figure allégorique que nous appelons Amour, et que les Grecs regardaient comme le plus ancien de tous les dieux, que ce génie préside au rapprochement des sexes et féconde toute la création. Je compte figurer l'eau tout autour de la terre ; les oiseaux représenteront l'air ; le feu sera le flambeau. Je tâcherai de décorer, sans prétention ni confusion, la terre et l'eau : des poissons, des coquillages pour celle-ci ; sur le promontoire des fleurs, de petits reptiles, enfants de la terre.

« Tout ce que je vous dis là ressemble à un véritable gâchis ; mais je crois qu'en s'inspirant des Grecs, on peut venir à bout de tout cela, j'ai bon espoir. La stérilité serait un non-sens. Si je pouvais mettre le Génie créateur au milieu de toute la création, je le ferais ; mais en figurant les quatre éléments fécondés, cela doit suffire. J'ai une idée qui m'est venue depuis ; ce serait un grand serpent se mordant la queue ; ce serpent ferait le tour de la plinthe et la décorerait. Ce serait finir cet ouvrage par la représentation de l'éternité, et l'unité, principe de toute composition, y serait observée. Dans tous les cas, mon cher maître, si je me trompe, je compte sur vous pour me redresser. Ce ne sera pas la première fois que j'aurai reçu de vous de bons conseils dont j'aurais pu mieux profiter dans les quelques ouvra-

ges que j'ai produits; mais j'ai fait selon les circonstances et ma pauvre nature. »

En 1850, une souscription s'ouvrit dans la Côte-d'Or pour ériger un tombeau à la mémoire de James Demontry, représentant du peuple, mort à Cologne, du choléra, en 1849. Rude et M. Armand Blanc, de Dijon, priés par la Commission, se chargèrent gratuitement d'exécuter le buste de Demontry. Il fut fondu en bronze par MM. Eck et Durand, et sera placé sur le tombeau, au cimetière de Dijon.

Le ministère de l'intérieur lui confia l'exécution de la statue du maréchal Ney, destinée à être élevée, comme monument expiatoire, sur le lieu où Ney avait été fusillé. Puisqu'on choisissait l'allée même de l'Observatoire pour réhabiliter la mémoire de la victime des fureurs de 1815; puisqu'il avait été décidé que l'inauguration de ce monument aurait lieu le jour anniversaire de sa mort, il était naturel que la figure rappelât aussi, par sa composition, les souvenirs que tout rappelait : le lieu, le jour choisi, le but de la cérémonie, tout l'exigeait. La première pensée de Rude fut de représenter le maréchal tel qu'il était venu à cette place, et d'écrire en bronze comment et pourquoi il y était venu. Son esquisse, heureusement conservée, est une des meilleures inspirations du maître. Le maréchal, vêtu de la petite tenue militaire, est debout, dans une pose simple, comme il convient au brave des braves; il a jeté à ses pieds,

pour saluer la mort, le haut bonnet de police de l'empire ; sa tête nue, droite et ferme, habituée depuis vingt-cinq ans à regarder en face les boulets et les balles, va commander le feu pour la dernière fois ; de la main gauche il écarte sa longue houpelande, et l'index étendu de la même main, montrant le cœur, indique que c'est là qu'il faut frapper. Geste magnifiquement sculptural, qui a le mérite de rappeler les dernières paroles du fusillé.

Tous les efforts de Rude, secondé en cela par le prince de la Moskowa, fils aîné du maréchal, ne purent faire adopter ce projet. Nous ne savons quelles considérations prévalurent sur la logique, mais le ministère exigea que le duc d'Elchingen fût représenté au temps de sa splendeur et de sa gloire.

L'inauguration se fit le 7 décembre 1853.

A la fin de 1852, M. Paul Cabet, de Nuits, élève de l'école de Dijon, revint en France, d'où il était absent depuis six ans. Pendant les dix années qui avaient précédé son départ, il avait presque constamment travaillé avec Rude, qui l'avait pris en grande affection et qui, durant son éloignement, en parlait sans cesse. Rude se réjouit de son retour comme de celui d'un fils. Il le lui prouva en lui accordant la main de sa nièce, Mlle Martine Vanderhaërt, qu'il considérait et qu'il aimait, nous l'avons déjà dit, comme sa fille. Ce mariage (novembre 1853) réalisa les vœux intimes de Rude, en satisfaisant sa double affection ; de plus, il

apporta aux soucis de l'artiste une douce consolation; il avait alors 69 ans, et l'idée d'entreprendre de nouveaux travaux qu'il n'aurait peut-être pas le temps d'achever commençait à le préoccuper.

Sûr désormais d'avoir, pour accomplir ses dernières volontés artistiques, un exécuteur testamentaire dévoué et au talent de qui il pouvait se fier, la sérénité lui revint, et, tranquille sur le sort de l'œuvre, il écarta des appréhensions qui n'eussent regardé que l'ouvrier.

Sa robuste constitution rendait, d'ailleurs, aux yeux de ses amis et aux siens toute inquiétude prématurée. Il était naturel qu'il comptât encore sur de longs jours, et le terme de sa vieillesse devait lui paraître éloigné.

Il accepta donc avec joie la part de travaux qui lui échut dans la grande distribution des sculptures pour l'achèvement du Louvre, et se mit au travail avec une ardeur toute juvénile. L'année 1854 le vit commencer les figures du Poussin et de Houdon. En même temps, il pressait les praticiens chargés de faire le marbre de son *Hébé;* il faisait mettre aux points le marbre de *l'Amour dominateur du monde,* et, utilisant un petit bloc de Paros qu'il possédait depuis longtemps, il en faisait extraire, par les *metteurs aux points*, une copie de la tête de son Christ en croix (Calvaire de Saint-Vincent-de-Paul).

Il reprenait le buste en marbre de son premier

maître, François Devosge; étudiait avec tendresse celui de Mme Cabet, sa nièce, et, enfin, se délassait en composant un petit groupe (grandeur d'esquisse) pour M. Villiaumé (1).

Les statues de Houdon et de Poussin furent livrées au Louvre au commencement de 1855, en même temps qu'il donnait à la fonderie le buste de Pagnerre, destiné à son tombeau. Ce buste, qui lui fut commandé par les amis de Pagnerre, est le dernier modèle que Rude ait fait.

Tous les artistes se préparaient alors pour l'exposition universelle. Les amis de Rude l'engageaient à y envoyer son beau groupe de l'*Hébé*. Mais, plus sévère pour lui que pour les autres, et trop amoureux de son œuvre pour consentir à la livrer avant l'heure, il résista à toutes les instances et ajourna son triomphe afin de le rendre plus éclatant. Il voulut seulement achever le buste de Mme Cabet et l'envoyer au Salon.

Le gouvernement l'avait maintenu sur la liste du jury d'examen.

A partir de 1848, lorsque l'élection par les artistes avait remplacé l'ancien mode de nomination, le nom de Rude était toujours sorti de l'urne le premier.

(1) Cette esquisse représente *l'Historien*. C'est une allégorie et une leçon tout à la fois. Un homme dans la force de l'âge est venu chercher la Vérité jusque dans son puits. Assis sur la margelle, il écrit tandis que la déesse nue lui tend son miroir. Un petit génie de l'Indépendance, accroupi à ses côtés, lui présente un encrier.

Cette preuve de l'estime en laquelle le tenaient les artistes ses contemporains, avait été pour lui une récompense profondément appréciée de toute une vie de droiture, d'impartialité et de bienveillance. Elle l'avait consolé de bien des mécomptes et vengé de bien des injustices.

Au jury de 1855 reparurent les membres de l'Institut que le vote libre des exposants avait évincés les années précédentes. Le maintien du nom de Rude sur la liste de ce jury et le contact forcé qu'amenèrent les fonctions dont ils étaient revêtus fit tomber, hélas trop tardivement ! les préventions que la plupart avaient contre lui : plusieurs eurent à se louer de son esprit de conciliation et de justice. Trouvant à son commerce une aménité et une douceur inattendues, ils lui avouèrent, non sans dignité, combien ils l'avaient méconnu.

Rude s'acquitta de ses fonctions, comme toujours, avec un infatigable zèle et une activité sans égale. Et certes, pour un juré consciencieux, examiner, recevoir, faire placer, et, plus tard, juger, classer et désigner aux récompenses le nombre considérable d'ouvrages soumis aux appréciations du jury en 1855, n'était pas une charge purement honorifique. Pendant ce travail, quelques indices, fugitifs à la vérité, de fatigue et d'atteinte portée à sa constitution, étaient venus l'avertir de se modérer. Plus prudent ou plus attentif, Rude les eût écoutés ; il les dédaigna,

et son entourage le voyant si alerte et si vaillant, ne se rappela ces éclairs précurseurs qu'après le foudroiement. Ainsi, à plusieurs reprises, il avait ressenti, en revenant des Champs-Elysées, une lassitude subite et s'était fait ramener à son domicile en voiture. Un jour, à son atelier, son praticien causant avec lui le vit tout à coup pâlir et chanceler. — Qu'avez-vous, M. Rude? lui demanda-t-il en s'avançant pour le soutenir. Il fut un instant à se remettre, puis, appuyant la main sur la région du cœur : — Je ne sais, dit-il, voilà plusieurs fois que je souffre là; mais ce n'est rien, ajouta-t-il, et chargeant sa pipe, il continua la conversation interrompue.

Un autre jour, sa vieille servante, qui lui était fidèlement attachée, le vit pâlir aussi, au moment où il sortait. Elle courut à lui : — Avez-vous besoin de quelque chose, M. Rude? lui dit-elle. — Non, non, répondit-il, la remerciant de son attention par un sourire, merci! et il s'éloigna.

Le mois d'octobre, qui vit finir les séances du jury de récompense pour les exposants, amena enfin pour Rude le jour de la justice. Il avait exposé son *Petit Pêcheur napolitain* (marbre), son *Mercure rattachant sa talonnière* (bronze), tous deux appartenant au musée du Luxembourg, et le buste en marbre de Mme Cabet. La première des quatre grandes médailles d'honneur lui fut donnée aux suf-

frages unanimes (1) de ses collègues de toutes les nations.

Ce fut pour lui une joie immense, plus grande à coup sûr que ses amis et que lui-même ne l'auraient supposé; il s'en étonnait naïvement. « C'est singulier, disait-il à Mme Rude, moi à qui les *choses* de l'Institut étaient si indifférentes et qui n'y pensais jamais, je pense à cette médaille qui m'a été décernée. »

Un bonheur non moins grand et plus intime lui arriva presque en même temps. Mme Cabet, sa nièce, accoucha heureusement d'une fille. Rude devait en être le parrain et se réjouissait de voir rajeunir ainsi son nom populaire de François. Le baptême avait été fixé au dimanche 4 novembre.

Le mardi 30 octobre, il assista au dîner officiel offert par le ministre de l'intérieur aux membres du jury de l'exposition. Souffrant pendant le repas, il prit congé aussitôt qu'il le put et se fit ramener en voiture chez lui; il était de bonne heure. Mme Rude ayant entendu s'arrêter la voiture et ne voyant pas entrer son mari, entr'ouvrit la porte du pallier et aperçut Rude assis sur l'escalier. Il n'avait pu monter les vingt marches qui séparent son appartement de la rue. Il dit à Mme Rude qu'il avait été pris d'une oppression subite avec sentiment de défaillance. Mais cela n'avait duré qu'un instant, et il n'éprouvait

(1) 47 voix sur 50.

plus rien. Le médecin, mandé le lendemain, trouva un peu de bronchite et conseilla le repos au lit. Le vendredi suivant, la percussion de la poitrine décela à droite un épanchement à peine perceptible. Le docteur prescrivit un large révulsif qui fut appliqué le soir.

Le samedi matin, Rude se réveilla dans un état de bien-être tel qu'il se leva, pria Mme Rude de lui faire préparer un potage et parla d'aller à l'atelier. A son neveu Cabet qui lui demandait comment il avait passé la nuit : «Mais très-bien, répondit-il, seulement j'ai beaucoup rêvé ; je ne sais ce qu'en dira le docteur ; quant à moi, je ne m'en plains pas, car je rêvais à mes marbres de l'exposition (le Pêcheur et le buste de Mme C.-V.) auxquels il reste tant à faire ; je rêvais que j'y travaillais et que je les finissais à mon gré. Aussi étais-je fort heureux ! »

Après son potage, il se sent si bien remis qu'il prend sa pipe, signe de bon augure, toujours bien accueilli par ceux qui soignent les fumeurs malades : — avec la santé reviennent les habitudes. — Quand Mme Rude entra de nouveau près de lui, il se plaignit de se sentir mal à l'aise : une quinte de toux venait de lui enlever le *bien-être* qu'il avait ressenti en se levant. Tandis qu'il parlait, Mme Rude vit son visage s'altérer ; elle fit prier M. Cabet de descendre (il demeurait à l'étage supérieur et soignait sa femme non encore relevée de ses couches). Il vint sur-le-

champ. Mme Rude, de plus en plus inquiète, donna l'ordre de courir chercher le médecin. Rude, répondant aux questions de M. Cabet, indique de la main la région du cœur : « J'ai des douleurs par là, » dit-il. Puis il étend, par un mouvement brusque, ses bras et ses jambes, en même temps que son corps est rejeté en arrière sur son fauteuil, pousse un faible cri « ah ! » et murmure deux ou trois mots inintelligibles. Tout cela avait duré moins d'une minute. Rude était mort,

A 10 HEURES DU MATIN, 3 NOVEMBRE 1855.

La cause d'une mort si subite fut attribuée à une rupture du cœur. Il n'y a guère, en effet, que les ruptures du cœur ou des grands vaisseaux qui tuent avec cette instantanéité.

Dans ces cas foudroyants, ce n'est pas sur celui qui succombe que l'on doit le plus s'apitoyer. Il y a même quelque consolation à penser que la mort l'a emporté sans qu'il la vît venir, sans qu'il eût à subir les défaillances et les affres des derniers moments. Mais ces coups imprévus sont affreux pour ceux qui survivent. Ce sont ces derniers qu'il faut plaindre. Cette perte est encore trop récente, elle est trop immense surtout pour que nous puissions nous arrêter sur ces détails ultimes. Nous ne le pourrions qu'en rappelant des émotions trop poignantes et en ravivant les souffrances d'incurables blessures. Il nous est impossi-

ble pourtant de ne pas dire quel trait de sublime dévouement fut donné alors par la veuve de Rude. Sa nièce venait d'accoucher ; le médecin avait défendu, sous peine d'accidents graves, toute émotion vive. Pendant plus de quinze jours Mme Rude eut le stoïque courage de cacher à sa nièce, non-seulement la mort de son oncle, mais de lui cacher aussi tout indice de chagrin et de préoccupation ; obligée de répondre gaîment à toutes les questions dont l'accablait Mme Cabet sur la santé de Rude, son oncle bien aimé, de trouver des prétextes qui expliquassent pourquoi il ne montait pas la voir, etc., elle ne faiblit pas devant la tâche surhumaine qu'elle s'était imposée. Son cœur, bronzé par le sentiment du devoir, fut héroïque jusqu'au bout.

Le corps de Rude fut porté au cimetière du Mont-Parnasse le lundi 5 novembre. MM. Ary Scheffer, Heim, Dumont et Noisot (1) tenaient les cordons du poêle funèbre. Il fut déposé dans un caveau provisoire, en attendant qu'il pût être réuni à celui de

(1) M. Noisot, prévenu à temps, était accouru du fond de la province pour rendre les derniers devoirs à son ami. Mu par l'admiration enthousiaste qu'il professait pour Rude et n'écoutant que la générosité habituelle de ses sentiments, il demanda à la famille l'autorisation d'ériger un tombeau à celui que l'on pleurait. Il le voulait à Fixin, isolé, sur la montagne, dominant les immenses plaines de l'est de la Bourgogne centrale, en vue de Dijon où il était né. Cette pensée, malgré son aspect de grandeur et de poésie, dut être abandonné en présence de considérations tirées du caractère même de Rude et de certaines convenances d'ordre intime.

son fils Amédée, dans un même terrain et sous un monument que prépare la piété de sa famille et de ses élèves.

Des discours furent prononcés par M. Delestre, artiste et homme de lettres; par M. Villiaumé, historien; par M. Arnaud, au nom des élèves, et par M. Rable.

Le *Siècle* du 6 novembre, après avoir, en quelques lignes, rendu compte de ce douloureux événement, ajoute :

« Rude n'était pas de ceux qui croient pouvoir séparer le culte de l'honnête du culte du beau. Son existence tout entière est un exemple constant d'abnégation, d'énergie et de fierté d'ame, en même temps que de modestie sincère. Il a mis son orgueil à ne pas s'humilier devant certains honneurs qui trop souvent abaissent jusqu'au génie lui-même. »

Th. Pelloquet.

« C'est, dit encore le *Siècle* du 11 novembre, un devoir pour nous, historien de la semaine, d'esquisser la vie du grand sculpteur François Rude. En ce temps de décadence morale, c'est offrir des encouragements à ceux qui espèrent encore, des enseignements à ceux que le doute mène à la lassitude et au dégoût, que de retracer les phases principales de l'existence à la fois si modeste et si noble qui vient de s'éteindre.

« Rude ne voulut descendre à aucun abaissement

pour conquérir des influences fructueuses, il avait la fierté d'ame et le légitime orgueil de l'honnête homme. Jamais il ne voulut sacrifier ses convictions ni sa dignité aux intérêts de sa fortune et de sa renommée. Les joies de la famille, l'amitié pieuse de tous ceux qui le connurent et la reconnaissance de ses élèves furent ses récompenses les plus chères, comme les malheurs ou les abaissements de la patrie furent toujours la cause de ses plus amères douleurs... Il méprisait les serviles, ce cœur droit et ferme qu'avaient façonné au bien les austères conseils des proscrits de la Restauration et les rudes épreuves de l'adversité. Mais la hauteur de son ame n'altérait en rien la sérénité et la bienveillance de son humeur ; personne, mieux que lui, ne possédait cette vertu si bien définie par Michelet : « La bonté, mot humble, chose grande. »

— « Bien qu'égal ou supérieur à tous ses contemporains, dit M. J. Lecomte, il ne fut pas de l'Institut. Bruxelles a conservé de nombreuses traces de pierre et de marbre, du long séjour qu'il fit dans cette capitale de 1815 à 1827. Paris possède de cette main puissante, michélangesque, une foule de travaux dont le quart eût fait la gloire, la fortune de gens moins droits et moins austères.

« .... Enveloppée d'un crêpe, cette solennelle récompense (la grande médaille) eût pu être déposée au

pied de l'œuvre par la main impériale, puisque celle-ci ne pouvait la remettre à l'illustre statuaire. »

(*Indépendance belge*, 17 novembre 1855.)

Enfin, M. J. Rousseau, belge, correspondant de l'*Emancipation*, consacre à Rude un long article où l'émotion se trahit à chaque ligne et revêt partout un magnifique langage. Il commence ainsi (12 novembre) :

« L'événement capital de la semaine est la mort du statuaire Rude.

« Parti d'une des régions les plus obscures de la société et parvenu à une des plus hautes célébrités contemporaines; — n'ayant rempli la traversée que de beaux ouvrages et de nobles actions ; — admirable de courage, d'honnêteté, de modestie, dans les difficultés sans nombre de sa carrière artistique et de sa vie privée ; — caractère sans tache, digne de tous les respects ; immense talent, digne de tous les éloges ; existence glorieuse à tous les égards; — mort sans ennemis et sans critiques, à l'ombre d'un dernier laurier, — M. Rude, comme artiste, appartiendrait à Vasari ; comme homme, il tenterait Plutarque. »

Après avoir raconté la vie de Rude dans les pages qui précèdent, — pages que ceux qui ne l'ont pas connu trouveront trop longues et que ses amis trouveront peut-être trop courtes, — après avoir, conformément à sa méthode, montré d'abord l'ensemble de l'homme, il nous reste à en dégager ce qui fait son titre impérissable et ce qui le caractérise particulièrement. Nous voulons parler des œuvres qu'il a laissées et des doctrines qu'il a professées sur l'art.

Nous dresserons des premières une table chronologique. C'est l'ordre dans lequel elles ont déjà été indiquées. Leur groupement évitera des recherches et nous permettra de les faire suivre de renseignements ou d'appréciations qui auraient retardé la marche de la biographie proprement dite.

Quant aux idées de Rude sur l'art, sur l'enseignement, sur les questions qui s'y rattachent, nous avions d'abord pensé à leur conserver la forme sous laquelle il les exposait, c'est-à-dire la forme d'entretiens, de causeries familières. Jamais, en effet, il ne professa dans le sens pédagogique de ce mot : il avait horreur même de l'apparence dogmatique. Mais, outre que cette manière entraînerait des longueurs et pourrait paraître prétentieuse, elle serait un écueil presque inévitable à notre véracité. Met-

tant Rude en scène et le faisant parler lui-même, nous serions entraîné, tout en croyant rapporter ses propres paroles, à leur substituer nos souvenirs et à donner comme étant de lui ce qui ne serait qu'à nous. Nous préférons offrir ces souvenirs, sans ordre, comme nous les avons recueillis, lui laissant l'honneur du fond et n'acceptant que la responsabilité de la forme. Le lecteur du moins y gagnera du temps.

ŒUVRES DE F. RUDE.

Dijon, 1804. — Buste de Louis-Gabriel Monnier (plâtre).

1805. — Thésée ramassant un palet (plâtre) ; 1/4 nature.

Ebauché en marbre ; 1/2 nature.

Paris, 1812. — Bustes de la famille Ternaux.

Bruxelles, 1816 à 1827. — Bustes de Bonnet, le conventionnel ; — de M. Villaine ; — de J. Jacotot, créateur de la méthode qui porte son nom ; — de Delille ; — du roi Guillaume Ier (plâtre d'abord, marbre plus tard) ; — de Louis David, peintre (marbre), appartient à Mme Rude.

Médaillon de L. David, à la demande de Gros, et pour servir de modèle à la médaille gravée par Galle, fondue en bronze et en argent en 1820, et portant au revers cette inscription : *L'école française reconnaissante.*

Chaire de vérité, cinq figures ronde-bosse, hautes de 2m50 environ, et d'un bas-relief, le tout en bois, placé dans l'église Saint-Etienne de Lille (dép. du Nord).

Deux cariatides colossales (plâtre) pour les loges royales du grand théâtre.

Fronton de l'hôtel des Monnaies.

— Pour le palais du roi Guillaume Ier :

Bustes décoratifs de Vulcain et de Mercure ;

Attributs du commerce et de l'agriculture (plafonds d'escaliers) ;

Armes des Pays-Bas (vestibule d'entrée) ;

Allégories, frise de la salle des fêtes ;

Enfants ailés jouant de divers instruments (salle de bal) ;

Cheminée en marbre pour la chambre à coucher de la reine (v. p. 47).

— Pour le palais des Etats-Généraux :

Deux Génies tenant un cadran (marbre) ;

Deux Génies tenant les armes des Pays-Bas (plâtre) ;

Figure ronde-bosse, haute de 1 mètre, pour une pendule (bronze).

— Pour le château de Tervueren :

Chasse de Méléagre, fronton (pierre) ;

Frise : enfans, fleurs et fruits (plâtre) ;

Huit bas-reliefs de la rotonde, histoire d'Achille ;

Têtes et figures du plafond de la rotonde ;

Cheminée en marbre ;

Têtes de Romulus et Rémus ; attributs de guerre (frise du salon de réception) ;

Dessus de portes de la salle à manger : Génies tenant un écusson (marbre).

Paris, 1828. (Salon.) — Vierge immaculée (plâtre); est placée dans une des chapelles latérales, à droite en regardant le chœur, de l'église Saint-Gervais à Paris.

1828. (Salon.) — *Mercure rattachant sa talonnière* (plâtre), grandeur naturelle, fondu en bronze; fut exposé au Salon de 1834, acheté par le ministère pour le musée du Luxembourg et figura à l'exposition universelle de 1855. Appartient au Louvre. Le *Moniteur* du 22 mars 1828 en rendit compte ainsi qu'il suit :

« Le messager des dieux est représenté au moment où il vient de tuer Argus et où, rajustant sa talonnière, il va remonter aux cieux. Le double mouvement par lequel le dieu manifeste son impatience de s'élever dans les airs en s'occupant d'un léger accessoire, produit, dans le développement de la figure, des contrastes heureux. Déjà le bras gauche sur lequel voltige une élégante chlamyde semble prendre sa route vers le haut de l'atmosphère, tandis que le regard se dirige encore vers la main qui touche au talon. Rien de gêné dans cette attitude, quelque hardie qu'elle soit; tout est souple; les formes sont nobles, légères; la tête est bien celle de Mercure, etc. »

Buste de Lapeyrouse (marbre), placé au musée de marine à Paris.

Buste de Fr. Devosge (marbre), musée de Dijon.

1829. — Portion de la frise de l'Arc-de-Triomphe qui regarde Neuilly, côté de Chaillot, représentant le retour de l'armée d'Egypte.

1831. (Salon.) — Buste de Louis David (marbre), 2e exemplaire ; appartient au Louvre.

1833. (Salon.) — Jeune pêcheur jouant avec une tortue (marbre), acheté par le ministère pour le musée du Luxembourg ; figura à l'exposition de 1855. Appartient au Louvre.

M. Delécluze, rendant compte de cet ouvrage dans le *Journal des Débats* en 1833, s'écriait à la fin de son article : « Que j'aime ces sujets nés dans l'ame, dans l'esprit, dans les yeux d'un artiste ! Ces sujets qui d'avance sont bien composés, bien exécutés dans l'imagination de celui qui les a conçus ; ces sujets enfin que l'on aime, que l'on soigne, que l'on caresse comme l'enfant chéri de notre cœur ! Les artistes anciens s'exerçaient souvent sur des motifs comme celui qui est venu à M. Rude ; ils les portaient longtemps avec eux comme une mère porte son cher fardeau. Ces sujets ne sont rien d'abord : c'est un point, un embryon ; puis tous les jours ils croissent, ils se forment, et puis enfin, après beaucoup de soins et de précautions, ils viennent au monde. Oh ! je le redirai sans cesse, l'art est une passion ; malheur à qui en fait un métier ! »

Voici en quels termes M. Ch. Lenormand apprécia le petit Pêcheur (le *Temps*, 23 mars 1833) :

« MM. Rude et Duret semblent, sans s'être entendus et probablement sans se connaître, être partis du même point pour la composition de leurs ouvrages. C'est encore une fois, et comme dans les tableaux de M. Robert, une démonstration par les faits de la marche que les anciens ont suivie dans l'art; c'est la protestation de deux artistes sensibles et bien organisés contre les rêveries glacées de l'idéal. En prenant leurs modèles dans les classes de la société les plus rapprochées de la nature, en imitant non ce que l'imagination échauffée conçoit, mais ce que chacun peut voir chaque jour, ils ont prouvé, comme l'avait prouvé M. Robert, que la véritable supériorité des anciens consistait à avoir vécu dans une nature plus vraie et plus spontanée que la nôtre, et d'avoir imité cette nature avec une parfaite simplicité. MM. Rude et Duret ne se rapprochent, au reste, que par cette communauté d'opinion qui est devenue un lieu commun pour tous ceux qui sentent l'art passablement; elle les a conduits à choisir pour type de l'adolescence ce que notre mémoire nous rappelle de plus riche et de plus gracieux dans les formes et les mouvements juvéniles, un enfant des pêcheurs napolitains; mais là s'arrête l'analogie de leurs ouvrages; et de chaque côté nous trouvons un artiste nettement accentué à sa manière. Sans prospectus, sans fracas préliminaires, sans trompettes qui l'aient révélé au monde et prophétisé dans les

journaux, M. Rude a complètement résolu deux problèmes sur lesquels les sculpteurs se disputent depuis cinquante ans et peut-être davantage ; il a montré que dans une œuvre d'art le fini était inséparable du sentiment, que l'un complétait l'autre loin de lui être nuisible ; il a prouvé aussi qu'une figure pouvait conserver toute la grâce, toute la suavité, toute la noblesse imaginables, sans s'écarter de la voie de la nature, de cette imitation timide, scrupuleuse et terre-à-terre pour laquelle les prétendus imitateurs de l'antique n'ont jamais eu assez de dédains. Allez voir la figure de M. Rude ; la grande question des classiques et des romantiques, dont nous vivons nous autres critiques depuis tantôt dix ans aux dépens de ce bon public qui nous regarde tout ébahi, cette grande question, M. Rude la tranche sans réplique ; il réduit à leur juste valeur les exagérations des deux partis extrêmes ; il les confond dans un reproche commun d'impuissance et de préjugé ; il donne gain de cause aux hommes à vues, non courtes, mais directes et claires, sur les extatiques, les fanatiques et les lunatiques de tout bord et de toute coterie ; il nous réengage dans cette voie de travail continu, d'imitation simple et constante, qui, selon les lieux, les motifs et les influences, a fait Raphaël comme Ostade, Gérard Dow comme Phidias.

« M. Rude, qui a passé une grande partie de sa vie d'artiste hors de France, n'a pas donné au public de

ce pays un gage suffisant de l'étendue et de la variété de son talent. Nous avons vu de lui à Bruxelles des compositions de bas-relief qui dénotent un goût rare d'ajustement et une assez grande abondance d'invention. Du reste, nous ne savons et nous ne pouvons savoir au juste la portée d'un homme qui, bien qu'ayant passé la jeunesse, est pour nous presque entièrement nouveau ; mais ce qu'on doit affirmer sans crainte, c'est que l'école française n'a pas produit depuis soixante ans une œuvre plus complète dans son genre que le Pêcheur napolitain de M. Rude. Nous nous expliquons aujourd'hui l'étonnement qui nous saisit il y a deux ans quand nous trouvâmes dans les salles de la sculpture un buste du peintre David que nous ne pouvions attribuer à aucune des mains connues de l'école, et qui nous paraissait les surpasser toutes sous le rapport de la vie dans l'imitation.

« Le jeune pêcheur, assis sur un filet, coiffé du bonnet de laine rouge commun à tous les habitants des côtes de la Méditerranée, a passé un brin de jonc autour du coup d'une tortue apprivoisée (chose difficile, je vous jure, et dont ni vous ni moi ne vous chargeriez sans doute) ! La tortue marche en clopinant, et l'enfant suit en riant, le bras tendu et l'autre main appuyée sur la terre, le mouvement du bizarre Pégase qu'il vient de dompter. L'âge choisi par le statuaire justifie l'enfantillage, et fait que l'imagination du spectateur y prend part. Le jeune

pêcheur n'a pas plus de douze ans ; mais, comme il arrive dans les fortes races, l'extension précoce du masque indique le développement prochain d'un homme robuste. L'ensemble de la figure présente une masse ramassée, surbaissée en quelque sorte, et comme les anciens ne les concevaient guère que pour les placer dans les angles des frontons. Pour bien jouir de la figure de M. Rude, il faut avoir le nez dessus, il faut chercher les détails d'imitation dans les recoins nombreux que forment les membres repliés sur eux-mêmes. Mais quant au mérite de l'imitation en elle-même, sauf un peu d'indécision dans le bras qui guide la tortue, je n'ai ni mots pour la louange ni prétextes pour la critique. Ce ne sont pas seulement des os, des muscles et de la chair : c'est de la peau, c'est un tissu élastique et inégal, épais sous les pieds, tendu sur les os, mou sur le ventre, luisant et bronzé sur la figure, mince et transparent sur les lèvres ; c'est de l'eau dans les yeux, de l'air dans la chevelure : la tête parle ; elle rit d'un rire franc et solide : la statuaire n'a jamais su mieux rencontrer l'animation sans charge et sans exagération. »

1835. — Prométhée animant les arts. Bas-relief de droite en regardant la façade du palais Législatif, du côté du pont de la Concorde.

1836. — Le *Départ*, trophée décorant l'un des pieds-droits de l'arc-de-triomphe, à droite en venant

des Champs-Elysées. Pierre. M. J. Rousseau a décrit cet ouvrage, mieux que personne ne saurait le faire, dans ces quelques lignes admirables :

« Le bas-relief de l'arc-de-triomphe est tout simplement une chose sublime. Qui n'a senti le frisson de l'admiration portée à son plus haut degré d'intensité vis-à-vis de cette page épique qui s'intitule le *Départ*, et où l'on voit, au-dessus d'un groupe de guerriers, la guerre planer les ailes déployées, le casque en tête, jetant dans l'air son cri d'alarme, et son glaive nu montrant l'ennemi? A ce signal tout frémit et s'élance. Les vieillards stimulent les adolescents; les jeunes gens jettent leur manteau et sautent sur leur épée. Celui-ci est monté sur son cheval qui se cabre; celui-là tend déjà son arc; cet autre en courant sonne une fanfare. Et sur le devant du tableau, décidés à combattre et à mourir ensemble, un guerrier d'un âge mûr et un soldat de vingt ans marchent ensemble et les premiers à la rencontre du danger, avec la même sérénité enthousiaste, du même pas, comme deux frères, les bras entrelacés dans une suprême étreinte! Comme cette scène respire l'ivresse du combat! Comme elle retentit de clameurs formidables, de défis audacieux, de rires héroïques! Comme c'est bien le tumulte ardent d'un assaut et l'élan gigantesque de tout un peuple! Ils sont dix peut-être; on les voit cent mille. La pierre crie et remue; comme la terre de Cadmus, le sol

vomit des bataillons. On l'a fort bien dit et il faut le répéter : jamais l'enthousiasme guerrier, l'amour brûlant de la patrie, n'ont éclaté dans aucune page humaine avec cette suprême éloquence. »

Nous trouvons dans le même article ce parallèle entre le *Pêcheur* et le *Départ :*

« .... Ce qui reste à la sculpture moderne de ces intrépides voyages intellectuels, ce sont deux styles magnifiques et différents que Rude a bien le droit de revendiquer comme siens, et qui sont comme les deux faces contrastantes de sa personnalité de statuaire. Ils ne revêtent nulle part un caractère plus tranché que dans les deux ouvrages qui fondèrent sa réputation ; nous voulons parler de son *Jeune Pêcheur* et de son bas-relief du *Départ.* D'un côté, c'est le style *réaliste,* tel qu'il doit être entendu, tel que nul autre que Rude n'a su le rendre ; c'est la nature exprimée dans ses nuances les plus délicates et ses plus insaisissables finesses, dans l'irrégularité de sa beauté et la naïveté de son élégance ; c'est la forme vivante prise sur le fait. De l'autre côté, c'est un style tout idéal ; c'est une œuvre éclose d'un seul jet comme les bas-reliefs du Parthénon ; c'est une forme plus grande, plus fière, plus sobre que nature, et, sans lui ressembler, aussi sévère que des Phidias ; c'est un modèle à jamais offert à l'art épique et monumental. Ainsi Rude réunissait en lui ces deux facultés qui semblent s'exclure, celle de connaître la

vérité dans sa manifestation la plus simple, et celle de concevoir la poésie dans son expression la plus haute. »

1837. — Mercure, bronze, grandeur demi-nature; appartient à M. Thiers.

1838. — Le maréchal Maurice de Saxe, marbre, plus grand que nature; placé dans une des galeries de Versailles.

1839. — La Douceur, jeune fille caressant un oiseau. Une des figures du tombeau de Cartelier, marbre, demi-nature; placé au Père-Lachaise.

1840. — Caton d'Utique lisant le *Phédon* avant de se percer de son épée; marbre, 2m66. Cette statue avait été commandée au sculpteur Roman. Celui-ci étant mort après en avoir fait l'esquisse, Rude exécuta la figure; c'est ce que témoigne cette inscription qu'on lit sur le socle : *Roman inchoavit, Rude amicus superstes peragebat.* Placée au jardin des Tuileries.

1841. — Baptême du Christ, groupe en marbre, trois figures; 3m65 de haut.

Le Christ, les pieds dans le Jourdain, les mains croisées sur la poitrine, reçoit sur sa tête baissée l'eau lustrale que verse saint Jean. Ce dernier fléchit le genou droit sur un des rochers du rivage; mouvement heureux qui marque son humilité en même temps qu'il permet au bras droit de saint Jean ainsi exhaussé d'atteindre au-dessus de la tête du

Christ. Un ange déployant à demi ses grandes ailes, derrière Jésus et un peu par côté, domine et enveloppe la scène.

Ce groupe est placé dans la chapelle des fonts baptismaux à l'église de la Madeleine, à gauche en entrant ; il est absolument privé de lumière. Le modèle en plâtre de ce beau groupe sacrifié à Paris orne l'église de Ville-d'Avray.

— Buste de M. Dupin (aîné), marbre, le col nu, drapé largement dans un manteau ; appartient à M. Dupin.

1842. — Louis XIII, grandeur naturelle, fondu en argent par Richard (chez Eck et Durand), placé au château de Dampierre ; appartient à M. le duc de Luynes.

« Cette figure est pleine de noblesse, de grâce et d'élégance ; elle représente Louis XIII encore tout jeune, en costume de l'époque, la cravache à la main, grandes bottes molles en daim, feutre à larges bords. On sent je ne sais quelle distinction aristocratique dans les formes juvéniles de cette statue. C'est vraiment une belle œuvre et, sans contredit, l'un des plus remarquables morceaux de la sculpture contemporaine. C'est Richard qui est chargé de fondre en argent cette statue. Elle doit être placée au milieu du salon de Louis XIII, au château de Dampierre. Par une détermination expresse de M. le duc de Luynes, et que nous ne saurions trop déplorer

dans l'intérêt du public, des artistes et de M. Rude lui-même, cette statue de Louis XIII ne sera point envoyée au Salon. » (L'*Artiste*, 27 février 1842.)

Le piédestal, composé et exécuté par Rude, est en bronze. Sur les faces antérieure et postérieure, deux plaques de marbre rectangulaires portent : la première, la dédicace du monument; la dernière, la signature de Rude (d'après la volonté expresse du duc de Luynes). Sur les faces latérales se voient : d'un côté, le médaillon du connétable de Luynes; de l'autre, les armes de la famille dans un médaillon de même grandeur ; des quatre Génies placés aux angles du piédestal, deux portent les armes du connétable, les deux autres les armes et la couronne royales.

— Buste du connétable Albert de Luynes, bronze. (Dampierre.)

1843. — Buste du docteur Mercier, de Dijon, marbre ; appartient à Mme veuve Mercier.

— Buste de Mme Noirot, marbre ; appartient à la famille Noirot, Paris.

1847. — Godefroy Cavaignac, grandeur naturelle, bronze, de la fonderie Eck et Durand. Souscription.

« Dans de pareils morceaux, l'écueil de la médiocrité serait de compter sur l'idée politique pour se passer de l'art. Il n'en est point ainsi d'un artiste tel que M. Rude, et l'art pour lui sert de splendeur à l'idée.

« Godefroy Cavaignac est là couché, immobile, dans les plis de son linceul, sur la pierre même qui scelle son tombeau, le corps étendu droit, les pieds joints, la tête renversée en arrière et fixe, la poitrine haute, les bras allongés, les mains légèrement raidies, la droite posée sur une plume et la garde d'une épée. C'est déjà la mort, mais tiède, calme, semblable au sommeil, et l'on dirait un ami qui vient de vous serrer la main avant de défaillir et de s'affaisser pour toujours; un athlète fatigué qui étend ses membres et laisse retomber sa tête pour le repos éternel. La tête surtout vit et respire dans son immobilité même; c'est un portrait d'une ressemblance austère, d'une vérité idéale; la physionomie et le caractère s'y creusent profondément, et toute sa personne y resplendit... On s'arrête fasciné, attendri, exalté devant cette statue que ne glace point le linceul et qui nous parle dans la mort avec tant de majesté et de candeur...

« Cette statue n'est pas seulement une conception belle de simplicité et de sentiment : c'est une œuvre savante et sévère, composée et traitée avec tout le scrupule et tout le génie de l'art. La symétrie monumentale de la ligne est tempérée par d'heureuses et légères ondulations. La figure entière se déploie grandement, et les plis dessinent même les parties qu'ils recouvrent. Le nu et la draperie se partagent et ne scindent point la forme; le nu est d'une étude

serrée, d'une beauté large, d'un nerf saillant; et, ce qui la fait encore ressortir davantage, c'est le travail même de la draperie qui voile à demi le reste de la figure. Cette draperie fine, souple et transparente est à elle seule un travail précieux : l'outil ajoute beaucoup à l'habileté de la disposition. M. Rude a eu l'admirable et rare modestie d'inscrire pour cette partie de l'œuvre le nom de son élève à côté du sien. Sa part n'en sera pas diminuée : il n'y a que les maîtres forts qui prêtent à leurs élèves. »

(Pr. H. Le *National* du 8 juin 1847.)

Nous reproduisons *in extenso* l'article suivant du *Charivari* qui contient, avec un portrait de Rude, une appréciation remarquable de son œuvre.

SCULPTURE MONUMENTALE.

Le tombeau de Godefroy Cavaignac, par M. Rude.

« Rue d'Enfer, à côté d'un épicier, vous verrez une petite porte bâtarde de la plus modeste apparence. Arrêtez-vous, sonnez et entrez. Il y a là un chef-d'œuvre... C'est comme je vous le dis.

« Celui qui vous ouvrira d'abord est un tout jeune homme brun, fin, charmant, comme pouvait être Benvenuto jeune chez Michel-Ange. C'est l'élève du maître (1). Il vous introduira sans façon dans un atelier des plus simples, qui ne sent ni la mode ni la

(1) M. Ernest Christophe.

recherche des artistes frivoles, qui n'est plein que de silence, de travail et de l'œuvre du maître, artiste de la vieille roche, sculpteur carré et trempé comme ceux qui créent et réalisent les monuments.

« Figurez-vous un homme à la barbe déjà blanche, d'une mise et d'un air graves, respirant la force et l'honnêteté, ayant dans sa physionomie je ne sais quoi d'austère et de franc qui s'accorde avec son talent, ses mœurs et son nom, sobre de mots, éloquent du regard, puissant de la tête et de la main, rappelant, sans le vouloir, l'allure naïve et fière des Michel-Ange et des Vinci, de tous les vieux maîtres du XVIe siècle, un être fait exprès pour dompter le marbre et l'airain, le grand artiste qui a écrit la *Marseillaise* en lettres de pierre sur l'arc-de-triomphe de l'Etoile, l'auteur inspiré de vingt autres chefs-d'œuvre, M. Rude enfin... M. Rude en a fait un de plus. Voilà ce que c'est que la conviction!

« Il est beau, il est bon d'avoir la foi, de croire à ce qu'on fait : on le fait bien. Sans la foi, point d'inspiration; sans l'inspiration, point d'artiste; il n'y a plus que l'ouvrier. Là où manque la pensée, il n'y a plus que la forme, la main d'œuvre, l'outil, ce talent périssable et futile que l'école de l'*art pour l'art* a pris longtemps pour le génie, et qui n'est que le métier.

« L'art ne perd jamais rien à la conscience de l'artiste; au contraire, il y gagne tout, la force, le sen-

timent, l'intensité, la vérité. Belle ame, beau talent! Les grands cœurs sont les grands esprits.

« L'artiste qui est loin des coteries, des intrigues et des faveurs, qui a vieilli dans sa probité et dans son art, qui s'est enfermé dans son opinion et sa conscience comme dans un fort imprenable, qui n'est ni pensionné, ni décoré (1), ni académicien, ni courtisan, qui n'a que l'honneur de ses œuvres et de sa vie, l'artiste enfin qui a sculpté la révolution comme elle pouvait l'être, avec son grand cri de guerre et son invincible essor, devait être à coup sûr le sculpteur d'un des plus nobles enfants de la démocratie, de notre ami Godefroy Cavaignac. L'artiste et le héros étaient faits l'un pour l'autre assurément.

« Naguère encore l'art était réservé aux rois, après l'avoir été aux dieux; maintenant, grâce à la reconnaissance du peuple et à la liberté de l'artiste, il appartient aussi au dévouement, à la vertu, au talent, aux rois de la pensée, ces seuls vrais rois de l'avenir, à ceux en un mot qui honorent et servent l'humanité.

« Or, à ce titre, nul autre en ce temps-ci ne méritait mieux le monument que Godefroy Cavaignac. Nul plus que lui n'avait droit à cet insigne honneur que nous avions déjà décerné à Carrel. Même cœur,

(1) Rude avait été décoré en 1833; mais il ne portait sa décoration que dans les circonstances officielles, c'est-à-dire presque jamais.

même vie, même destinée... trop courte, hélas! non pour leur gloire, mais pour le bien de leur pays.

« Nul artiste n'était plus digne que M. Rude d'exécuter ce que la reconnaissance publique avait voté, et l'on peut dire qu'il a rempli l'attente de tous. On sent que l'artiste a compris, aimé, admiré son sujet, et qu'il l'a rendu non pas seulement avec sa main, mais avec son ame.

« Le tombeau est simple, comme il convient pour un soldat du peuple. Un socle de marbre carré portant une statue de bronze, l'homme couché dans le repos qu'il a si bien mérité.

« Le corps est étendu sur le dos dans toute sa longueur; la tête, le cœur et la main, tout ce qui a pensé, aimé, combattu, sont découverts et fixent la vue; la main posée sur une plume, et un glaive pour montrer qu'il est mort à la lutte. Le reste du corps est oublié dans les plis du linceul qui recouvre tout l'homme, excepté ce qu'il a d'immortel, la pensée, le courage et l'amour.

« L'effet de cette pose est d'une solennité et d'une grandeur idéales, et pourtant c'est la nature prise au mot simplement. L'art, cette fois, n'avait rien de mieux qu'à copier la nature. Elle avait si bien fait dans cet homme!

« Il y a là, comme je l'ai dit, un chef-d'œuvre, ni plus ni moins. Dans cette figure idéale à force de vérité, la mort est abordée franchement par M. Rude

comme, par les sculpteurs de la Renaissance, les Paul Ponce et les Jean Gougon, dans les statues funèbres de Louis XII et de François Ier; et M. Rude a eu sur ces maîtres l'avantage d'un modèle plus royal et plus noble. Le visage, qui reflète bien la grande ame du mort, est d'une majesté que ces rois n'ont jamais eue sur leur trône et même dans leur tombeau. Le linceul, qui fait pointe sur les pieds, est d'ailleurs d'un jet pittoresque, fantastique, effrayant, et contraste, par l'ampleur et le caprice des plis, avec la sérénité et la gravité souveraine de la tête.

« Pour la dernière fois, c'est un chef-d'œuvre. »

Les lignes suivantes disent à quelle époque il fut placé :

« La statue de Godefroy Cavaignac, faite depuis plusieurs années, vient enfin d'être placée au cimetière Montmartre. Ce beau bronze est signé : *Rude et Christophe, son jeune élève,* car l'éminent sculpteur, obéissant à un sentiment de justice malheureusement trop rare, voulut constater la collaboration de M. Christophe et en perpétuer le souvenir par cette inscription, aussi honorable pour le maître que pour l'élève.

« Cavaignac, la face tournée vers le ciel, le corps enveloppé d'un linceul, est couché sur un bloc de marbre; sa main repose sur une plume et une épée. Les draperies simples et fermes sous lesquelles se dessinent les membres raidis par la mort, la tête osseuse,

volontaire, énergique, donnent à ce monument un caractère saisissant et terrible. La réalité ainsi comprise, rendue avec cette puissance, arrive à une poésie austère, presque sauvage. »

(La *Presse* du 29 février 1856.)

1847. — Napoléon, grandeur naturelle (bronze), de la fonderie Eck et Durand, placé à Fixin-lez-Dijon. Appartient à M. Noisot.

Le *National* du 28 août 1847 s'exprime ainsi :

« Pour certains artistes la vulgarité est impossible, comme à d'autres elle est naturelle; l'imagination noble, le goût délicat des premiers, sait toujours surprendre et élever la pensée; le néant ou l'emphase des autres vous traîne dans le lieu commun. M. Rude est des premiers, et nous étions sûrs que ce monument funéraire de Napoléon, œuvre grande comme l'homme, et sur laquelle s'usera longtemps encore l'art moderne, recevrait de lui une forme originale et imprévue, une idée poétique. C'est une apothéose, mais non pas sur ce thème banal ni dans ce vieux moule insipide où toutes sont jetées. Celle-là a sa nouveauté et sa hardiesse : c'est la transfiguration de la mort, l'attente et les premiers tressaillements de l'immortalité, moment suprême où le héros renaît, où son cadavre, divinisé, resplendit sur le tombeau même, se soulève et respire déjà l'air de l'Empirée ; moment d'un vague sublime, qui semble insaisissable à l'art, intraduisible par la

sculpture, et que M. Rude a saisi et traduit avec une clarté et une grandeur égales d'expression.

« La base du monument est le roc de Sainte-Hélène, masse abrupte, calcinée, hérissée de pointes aiguës d'où pendent des chaînes, morne au milieu des flots qui l'enserrent. Sur les flancs du rocher un aigle expire, l'aile étendue convulsivement. Plus haut, l'on distingue, gisant dans l'ombre, la couronne de chêne de Campo-Formio, l'épée d'Iéna et le chapeau d'Eylau. Au sommet, Napoléon est couché dans son manteau de Marengo. L'Angleterre l'avait enchaîné là et cloué vivant comme sur une tombe, et c'est de là qu'il va s'élancer libre. Il est mort, son immortalité commence; d'ignobles chaînes le retenaient, son ame les brise; son aigle ne volera plus, et lui prend l'essor. Le voici qui se réveille du trépas, qui se redresse lentement sur son roc, et, d'une main, soulève au-dessus de sa tête le linceul dont il est enveloppé, son long manteau de guerre. Il est encore à moitié couché et enseveli dans ses plis funèbres; mais déjà sa poitrine se découvre vêtue du glorieux uniforme, son buste se hausse, son bras s'étend, sa main cherche l'espace, tout son corps semble frémir et monter; déjà ses yeux demi-clos nagent dans une autre lumière, et son front couronné aspire et touche à d'autres cieux; encore un moment, et un souffle supérieur l'emportera bien loin du rocher de Sainte-Hélène...

« L'horreur du lieu et sa vérité nue se parent de nobles accessoires et d'emblèmes pathétiques; la triste couche de pierre se drape en lit impérial, et l'affreux rocher de Sainte-Hélène semble taillé en splendide cénotaphe sur lequel se lève Napoléon glorifié. Ce rocher, base historique du monument, est pour la statue qui la couronne le plus caractéristique et le plus beau piédestal : il touche par le choix expressif et l'art de ses détails, il impose dans sa masse. Il fallait au sommet du monument, à la grande figure qui s'y déploie, même caractère, et plus d'expression encore avec plus d'aspect. L'artiste n'y a point manqué. C'est Napoléon sous l'idéal même dont sa tête rayonne; c'est sa figure comme jetée dans les proportions fières de l'art : rien de plus réel et de plus héroïque que cette figure, rien de plus saisissant que sa pantomime, de plus calme et de plus majestueux que sa ligne; nous ne savons pas surtout de draperie plus magnifique et plus large que ce manteau de Marengo dont M. Rude l'a couverte et ornée triomphalement. Ce manteau aux plis superbes, cette vaste draperie, trouvée et agencée d'une façon vraiment antique, donne au monument qu'il enveloppe et amplifie un effet prodigieux de grandeur...

« M. Rude a laissé à Napoléon son masque populaire et son uniforme habituel. Pour cette tête naturellement belle, il lui a suffi d'y mettre la couronne

et l'inspiration. — Quant à cet uniforme des chasseurs de la garde, si peu fait pour la statuaire, il l'a dérobé en partie ou rehaussé en jetant dessus la riche ampleur du manteau de Marengo. Son goût s'est bien gardé de la *redingote grise*. S'il ne pouvait s'interdire l'une des pièces officielles du costume de l'Empereur et son signe le plus familier, ce *petit chapeau* porté dans vingt batailles, il l'a relégué du moins sur un plan inférieur, et on ne l'aperçoit qu'obliquement, groupé comme attribut avec l'épée du grand Frédéric, et deux branches de chêne où se lit sur chaque feuille l'immortelle campagne d'Italie. L'enseigne de la grande armée, le symbole populaire de l'Empire, l'aigle est là aussi, mais sous une forme poétique : tombée palpitante de la nue sur ce rocher, elle figure une autre chute profonde. Ainsi le sujet se caractérise en s'ennoblissant; ainsi l'homme reste sous le héros, et son costume même passe dans l'apothéose : le beau enveloppe le vrai, et l'histoire se fait digne de l'art.

« Ce bronze funéraire, tel qu'il est, pourrait suffire à la gratitude et à la munificence d'un Etat, et ce n'est qu'un hommage privé, un monument élevé dans un domaine particulier par les soins et aux frais de deux amis! On lit au bas ces trois lignes : *A Napoléon, Noisot, grenadier de l'île d'Elbe, et Rude, statuaire.* »

1848. (Salon.) — *Gaspard Monge faisant une*

leçon de sa géométrie descriptive, bronze, 2m65 de hauteur, fondue par Eck et Durand; inaugurée à Beaune (Côte-d'Or) le 2 septembre 1849.

Sur le piédestal, en marbre de Premeaux, de même hauteur que la figure, on lit cette inscription, en relief de bronze, face antérieure :

A GASPARD MONGE,
SES ÉLÈVES
ET SES CONCITOYENS.

Sur la face postérieure, en creux dans le marbre :

GASPARD MONGE,
NÉ A BEAUNE
LE X MAI MDCCXLVI;
MORT A PARIS
LE XXIX JUILLET MDCCCXVIII.
FONTE DES CANONS,
MDCCXCIII.
ÉCOLE POLYTECHNIQUE,
MDCCXCIV.

« Si Monge avait à dépeindre des formes de l'étendue, idéales ou réelles, il annonçait, il suivait du regard ces formes dans le vide de l'espace; ses mains les dessinaient par leurs mouvements ingénieux; elles indiquaient les contours des objets, comme s'ils eussent été palpables, en fixaient les limites et ne les dépassaient jamais. Cette rare justesse dans la peinture mimique des formes, cette vue supérieure et si

nouvelle, cette attention profonde et la chaleur d'un ensemble si bien combiné de gestes, de regards et de paroles, absorbaient à la fois par tous les organes des sens l'attention des auditeurs. »

« Ce fragment de discours, prononcé le jour de l'inauguration par le baron Ch. Dupin, élève de Monge, décrit parfaitement ce que le bronze exprime.

«...M. Rude a fait couler en bronze une figure colossale à culotte courte et souliers à boucles, vêtue à la française et coiffée à l'oiseau royal; mais peu de sculpteurs pourraient en risquer autant. Le caractère ici sauve tout par sa vivacité et sa profondeur... Ce geste parlant, cette tête pétillante de clarté et d'idées, toute cette figure démonstrative et tressaillante fascine; c'est le génie, c'est l'action magnétique de la personne qui relève l'étrangeté et la familiarité de la forme et de la pose. »

(Pr. H. — *National*, 14 avril 1848.)

1852. (Salon.) — Jeanne d'Arc, marbre; jardin du Luxembourg.

— Calvaire, bronze, de la fonderie Eck et Durand; maître-autel de l'église Saint-Vincent-de-Paul, à Paris. Trois figures : Christ, Marie, saint Jean (1).

Voici quelques passages extraits des journaux qui rendirent compte de ces deux ouvrages :

(1) La tête du Saint-Jean est le portrait du jeune Bernard Chazalette, de Nuits (Côte-d'Or), mort en 1851. Nature distinguée et enthousiaste que Rude aimait beaucoup. Il fit mouler son masque et s'en servit pour cette figure.

« La statue la plus louable de l'exposition, c'est, à nos yeux, la *Jeanne d'Arc* de M. Rude. Comme métier, c'est parfait. Jamais figure ne fut mieux modelée. Les chairs sont palpitantes ; les draperies superbes, les mains d'une beauté inouïe... Jeanne d'Arc, ordinairement représentée la hache en main, en amazone, en virago, a été comprise d'une tout autre manière par M. Rude. Il en a fait une sainte, une vierge. Il l'a placée debout, le corps droit, un bras sur son costume de bataille, l'autre élevé comme celui d'une femme qui écoute attentivement un bruit vague, les voix d'en haut. Pensée calme et mystique, elle nous plaît. Peut-être est-ce un peu difficile à saisir ; mais quand on regarde quelques minutes, on se représente la vierge de Vaucouleurs, l'héroïne d'Orléans, la victime de Rouen, et, au lieu d'une Pallas chrétienne et française, ce qui est commun, on a devant les yeux toute une légende, toute une époque de notre histoire, ce qui est réellement beau. » (Ch.-L. Chassin. — Le *Nouveau Journal.*)

« Le morceau de sculpture le plus remarquable cette année est, sans aucun doute, la *Jeanne d'Arc* de M. Rude..... L'intention de l'artiste a été de représenter Jeanne au moment où, abandonnant son caractère de fille des champs, elle écoute les derniers avertissements du ciel et se tranforme en guerrière..... Il semble s'être attaché à réaliser l'extérieur de Jeanne au moment où, encore paysanne, elle sent

cependant que le ciel l'élève au rang d'héroïne..... Que la tête et les mains de la future guerrière sont belles ! avec quel art et quel talent l'artiste a su donner de la grandeur et de la beauté à son personnage, tout en lui imprimant une individualité frappante ! Mais ce que je ne saurais trop louer dans cette statue, c'est le jet simple et majestueux des draperies, et surtout les formes souples, puissantes et virginales de ce corps entouré d'un simple vêtement qui obéit avec tant de grâce au mouvement du personnage. » (Delécluze. — *Débats.*)

« Le Christ que nous donne aujourd'hui M. Rude, dit M. L. Auvray, statuaire, est une œuvre parfaite, soit au point de vue de la vérité du dessin et du modelé, soit à celui du sentiment et de la tradition historique..... La plupart des artistes qui ont représenté Jésus mort sur la croix, ont commis la faute de contracter les muscles droits de l'abdomen, pour obtenir des oppositions de plans dans le genre du torse de Laocoon, absolument comme s'il continuait à souffrir après sa mort. M. Rude, à l'exemple de Lesueur et d'autres maîtres, est resté dans le vrai et le simple, et l'effet de son Christ n'y a rien perdu... Le même artiste a encore une *Jeanne d'Arc* d'un tout autre sentiment que celle de la princesse Marie d'Orléans, après laquelle pourtant il était difficile de traiter ce sujet. Disons de suite que M. Rude s'en est tiré avec bonheur après avoir vaincu de grandes

difficultés. *Sa Jeanne d'Arc, au moment de prendre les armes, écoute la voix du ciel qui lui transmet les ordres du Seigneur.* Cette action, extrêmement difficile à exprimer en sculpture, est heureusement rendue par M. Rude. Le mouvement du bras droit vient bien compléter celui de la tête qui écoute, tandis que le mouvement en avant du corps et la main gauche qui saisit le casque indiquent qu'elle se dispose à revêtir l'armure et à voler au combat. Cette statue en marbre est exécutée avec le talent que l'on connaît à cet artiste, qui n'est pas encore de l'Institut.

— « Jeanne d'Arc est là, vivante dans un marbre pur comme elle-même, debout, grande et svelte, n'ayant de la jeune fille que le sein si beau que la tradition écrite lui donne, la tête légèrement inclinée sur l'épaule gauche, écoutant la voix d'en haut. Cette action est rendue avec une saisissante réalité : la main droite élevée et ouverte au niveau de l'oreille, le regard, la bouche, le geste, tout écoute en elle et écoute un bruit surnaturel. Les traits, d'ailleurs, que l'artiste lui a donnés, ont été choisis avec la plus rare intelligence, la plus noble sagacité. Jamais on n'a écrit d'une manière plus lisible cette sorte d'inspiration particulière que l'imagination prête à Jeanne d'Arc écoutant les ordres du Dieu qui la suscite.

« Je ne parlerai pas, pour abréger, du costume et des accessoires, qui sont on ne peut plus heureux; mais je ne saurais ne pas mentionner et louer spécialement les mains, dont le galbe se fait remarquer par leur noble délicatesse et leur exquise beauté.

« En résumé, cette Jeanne d'Arc ne me semble pas seulement plus belle et plus complète, humainement et historiquement, que toutes celles que l'on a faites jusqu'à présent; elle ne me paraît pas seulement supérieure et de beaucoup à toutes les statues de femmes célèbres qui peuplent le jardin du Luxembourg, à l'ornement duquel elle est aussi destinée : à mon avis, elle est parfaite.

« Artiste noblement ambitieux que M. Rude! maître consommé et fécond, qui ne s'est pas contenté d'un tel chef-d'œuvre, et qui a voulu nous en montrer un autre dans son Calvaire!

« Ces trois figures sont un des grands travaux en bronze les plus sincèrement religieux que je connaisse. Le Christ en croix est d'une nature fine, svelte et longue, sans exagération gothique. Il est calme et noble. Le Saint-Jean est vrai et simple dans sa douleur exaltée. Tête, bras, geste et pose entière, il est superbe de tout point. Quant à la vierge-mère, debout auprès de la croix où s'accomplit le supplice de son fils, elle présente une de ces effigies de Marie telles que nous en ont légué les maîtres à qui la foi avait été donnée avec le génie.

« Les draperies, qui sont déjà magnifiques dans le Saint-Jean, prennent sur le corps de la divine mère un caractère indéfinissable de tristesse. Le voile, qui descend de la tête jusqu'au milieu du corps, fait, à quelques pas, une ombre si profonde au visage, que l'imagination se donne carrière et voit dans cette figure comme une agonie debout; et quand on s'approche, quand on distingue les traits et l'expression que l'artiste a su donner à Marie, on ne trouve, pour rendre ce que l'on éprouve, qu'une série de superlatifs puisés dans le vocabulaire de l'admiration. »

J.-J. Arnoux.

Pour ceux à qui ces éloges paraîtraient excessifs et afin de montrer entre quelles limites peuvent osciller les jugements de la critique, ce guide des arts, nous reproduisons ce qu'on va lire :

« Pour terminer cet article, qui comprend toute la sculpture, *moins celle des animaux, nous allons examiner le genre religieux* (*sic*) : nous commencerons par M. Rude. Abordant la laide figure qui semble jouer gauchement à la balle, et que cet artiste a décorée du nom de *Jeanne d'Arc*, nous n'avons pas le courage d'en faire la critique, il faudrait en attaquer toutes les parties; nous dirons seulement que cette statue, qui n'a aucun rapport avec l'héroïne de Vaucouleurs, sera certainement l'une des plus mauvaises du jardin du Luxembourg.

« Passons au *Calvaire*, groupe en bronze pour le

maître-autel de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Nous déplorons que M. Rude, qui a obtenu de légitimes succès, soit tombé dans le style trivial et qu'il n'ait nullement observé les types consacrés ; c'est dans la sculpture religieuse que cette condition est obligatoire avant tout, afin de ne pas être sacrilége. Oui, c'est un crime à nos yeux que de substituer à la place de la tête si noble et du visage si calme, si divinement expressif du Christ, la tête commune et repoussante d'un modèle dégradé ; puis de donner au plus beau des hommes des membres grèles, déformés, et un torse efflanqué. Sachez donc, messieurs les artistes, qu'un tel sujet ne peut être traité que sous l'inspiration de la foi et dans le style le plus beau, le plus élevé, en un mot, le plus parfait.

« La sainte Vierge de M. Rude est-elle plus convenable? Non! elle est drapée d'une façon déplorable. Pas le moindre reflet de vérité, ni sur le Christ, ni sur la Vierge, ni sur le Saint-Jean, dont les traits sont durs et grossiers. M. Malknecht a autrement compris les deux derniers de ces personnages, qui se trouvent *absolument dans la même situation*, car (*sic*) ils sont destinés au *Calvaire de l'église des Invalides*. Du moins, dans la sainte Vierge, dans le Saint-Jean, nous retrouvons les traditions qui se sont perpétuées jusqu'au XVIe siècle : voilà de la sculpture d'un ordre élevé ; l'expression est vraie et le dessin sévère. » (Thénot. — *Gazette de France*, 8 juin 1852.)

1853. — Le maréchal comte Bertrand, 3m (bronze), de la fonderie Eck et Durand; placée à Châteauroux.

On lit dans la *Biographie* du maréchal vendue par les crieurs le jour de l'exposition de la statue à Paris :

« La ville de Châteauroux, privée des restes mortels du général Bertrand, transférés aux Invalides le 5 mai 1847, n'a pas voulu l'être de sa statue : une souscription nationale a été remplie presque aussitôt qu'ouverte ; M. Rude, statuaire, a été chargé de satisfaire les désirs des souscripteurs. L'artiste a représenté le grand-maréchal Bertrand au moment où il débarque, en 1821, du canot d'un navire arrivé de Sainte-Hélène. Son pied gauche pose sur le sol français indiqué par une borne sur laquelle est écrit : FRANCE; à l'anneau de cette borne est attaché un câble amarrant le navire qui a amené le général, dont le pied droit porte encore sur le canot qui l'a conduit du navire à terre, et on lit sur le bordage de ce canot : *Sainte-Hélène*, 1821. Le comte Bertrand est revêtu de l'uniforme de général de division de ce temps. Il porte le cordon rouge qu'il a gagné à Wagram, et dessus son uniforme les nombreuses décorations qui lui ont été décernées de 1803 à 1814. De son épaule gauche se détache un manteau qui laisse apercevoir son épée et une feuille de papier déroulée qu'il tient de la main gauche et qui porte cette inscription :

CECI EST MON TESTAMENT.
SIGNÉ NAPOLÉON.
15 AVRIL 1821.

« De sa main droite il présente l'épée d'Austerlitz reposant sur une draperie parsemée d'abeilles et ayant au milieu un N couronné.

« La marche du général est grave, religieuse et triste. En présentant l'épée et le testament de Napoléon, c'est annoncer à la France que le héros qui l'a rendue si glorieuse vient de mourir enchaîné sur un rocher au milieu de la mer Atlantique !...

« Après avoir été exposée à Paris, devant la colonne du Louvre, cette statue, haute de 3 mètres, qui sort de la fonderie de MM. Eck et Durand, sera transportée à Châteauroux, où elle sera inaugurée prochainement sur la place des Cordeliers. »

1853. — Le maréchal Ney, 2m 66 (bronze), fondu par Eck et Durand ; inauguré le 7 décembre 1853, anniversaire de l'exécution de Ney (7 décembre 1815). Allée de l'Observatoire à Paris.

Le piédestal est en marbre blanc, élevé sur un bloc en granit rouge et orné d'inscriptions rappelant la vie et les titres du héros. On lit sur la face antérieure du piédestal :

A LA MÉMOIRE DU MARÉCHAL NEY,
DUC D'ELCHINGEN, PRINCE DE LA MOSKOWA,
7 DÉCEMBRE 1853.

La feuille que les crieurs vendaient le soir dans Paris et qui reproduisait les discours prononcés, se termine ainsi :

« La foule s'est alors approchée pour contempler le nouveau chef-d'œuvre de M. Rude, qui a représenté le maréchal dans l'immortelle attitude du commandement, le sabre nu au poing, le feu de l'enthousiasme dans le regard, foulant un sol fait de débris et de mitraille, tel que nos pères le virent à Elchingen, à Smolensk, à la Moskowa, à la Bérésina, à Montmirail, le bras levé comme la tête, avec ce geste qui lui était habituel, et que la grande armée appelait *le bras de Ney*. »

1855. — Nicolas Poussin, 3m (pierre), galerie extérieure du nouveau Louvre. Drapé dans son manteau, la tête légèrement inclinée et méditative, il tient un album de la main gauche, un crayon de la droite et se recueille avant de prendre une note ou un croquis.

— Houdon, statuaire, même grandeur (pierre), galerie extérieure du nouveau Louvre. — Costume de 1780, sans draperies; il tient son *écorché* de la main droite.

— Buste de Mme Cabet, née Martine Vanderhaërt. — Exposition universelle de 1855 (marbre).

— Buste de Pagnerre, éditeur, membre du gouvernement provisoire en 1848 (bronze). — Destiné à son tombeau.

C'est le dernier modèle fait par Rude.

— Buste de François Devosge, fondateur de l'École des beaux-arts de Dijon (marbre), 2e exemplaire. — Appartient à Mme Rude.

— Tête et torse de Jésus crucifié, plus grand que nature. — Copie du Christ de Saint-Vincent-de-Paul (marbre).

— Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter (groupe en marbre), grandeur naturelle. — Commandé par la ville de Dijon et destiné au Musée de cette ville.

La déesse de la jeunesse, de sa main droite élevée, éloigne autant qu'elle le peut la coupe d'ambroisie dont veut s'emparer l'aigle. Elle est à peu près nue ; sa légère draperie, détachée pendant la lutte, tombe et ne cache plus que la jambe gauche dont le genou la retient encore ; de son autre main elle repousse, en souriant, le divin oiseau, qui d'une seule de ses puissantes ailes, déployée, l'enveloppe presque tout entière.

Sur le piédestal, d'une forme hardie et dont les lignes se relient heureusement avec celles du groupe et les soutiennent, on lit les noms d'Hésiode, d'Homère et de Pindare, les pères et les poètes de la cosmogonie grecque.

— L'Amour dominateur du monde, grandeur naturelle (marbre). — Légué à la ville de Dijon et destiné au Musée de cette ville par testament d'Anatole Devosge.

Le Maître des dieux et des hommes, rayonnant de jeunesse, nu, coiffé seulement de bandelettes, emblèmes de la toute-puissance, la tête haute, est assis tenant un flambeau d'une main. Son pied droit, par un mouvement automatique, si l'on peut ainsi dire, rapproche deux tourterelles.

La lettre que nous avons citée plus haut (v. p. 110) peut servir de description et de commentaire à cette figure. Nous avons dit quelle importance Rude attachait à ces deux derniers ouvrages ; il appelait l'Hébé *son testament artistique*.

Nous ne pouvons que les indiquer dans cette nomenclature et ce n'est pas à nous de les apprécier avant l'heure. Bientôt, avant d'être envoyés à leur destination, ils seront exposés au jugement du public.

CONSIDÉRATIONS

SUR

LA SCULPTURE

CONSIDÉRATIONS

SUR LA SCULPTURE.

Un grand nombre de motifs ont été invoqués pour expliquer l'écrasante supériorité des statuaires grecs sur les modernes. On a fait intervenir l'influence du climat, la facilité de voir le nu, la beauté plus grande de l'espèce, la religion, la liberté politique, les lois, les mœurs, les récompenses accordées aux artistes, la méthode.

Nous croyons que l'ensemble de ces causes a contribué, en effet, à la perfection de l'art chez les anciens. Mais l'importance de chacune d'elles est loin d'être égale; pour quelques-unes même, prises en particulier, cette importance est nulle, ou du moins contestable. La réfutation rapide de celles-ci rendra plus évidentes, en les isolant, les causes véritables de cette supériorité.

I

A propos du climat, Em. David fait remarquer que :

« Sur une étendue de pays peu considérable, dans

un climat à peu près le même partout, les divers peuples de la Grèce ne cultivèrent pas les arts avec le même succès. La fertile Crète les dédaigna ; Sparte les proscrivit; les heureux Arcadiens, les Achéens, les Phocéens, les Etoliens, les Thessaliens ne s'y appliquèrent jamais. Thèbes en Béotie, patrie d'Hésiode, de Pindare et de Corrine, ne compte qu'un petit nombre d'artistes qu'elle put placer à côté de ces noms célèbres; Corinthe ne fut qu'au second rang ; la puissante Athènes et la faible Sicyone s'élevèrent au premier. »

II

Contre la facilité de voir le nu, invoquée comme cause de la beauté des statues antiques, on peut alléguer que :

C'était seulement chez les Spartiates, *ennemis des arts*, que les vierges laissaient voir leurs charmes dans les jeux publics. Ailleurs les femmes ne sortaient pas du gynecée, et les artistes n'avaient pour modèles que des courtisanes. « Ce fut, dit Em. David, une tache pour Elpinice de s'être soumise aux regards de Polygnote, quoiqu'il eût fait d'après elle une figure dont le visage même était voilé. » Les artistes de nos jours sont mieux partagés et les mœurs plus tolérantes. Le peintre de l'enlèvement des Sabines eut à sa disposition, sous le Directoire, les dames du meilleur monde, et personne ne songea à reprocher à l'une d'elles, devenue plus tard un modèle de piété,

d'avoir été dans sa jeunesse modèle d'un autre genre.

Les têtes et les mains des femmes sont depuis longtemps à découvert.

Les étoffes sont constamment aussi devant les yeux des artistes, qui ne les modèlent pas mieux que le reste.

Enfin, nos bains publics sont une exhibition fréquente de nus dont la plastique ne profite guère.

III

On parle de la dégénération de l'espèce : mais ce n'est pas dans les pays où les modèles étaient les plus beaux que les statuaires grecs étaient les plus habiles. Cicéron dit que de son temps, à Athènes, parmi la foule des jeunes gens, à peine y en avait-il un qui fût véritablement beau. Cicéron, à la vérité, écrivait ceci 400 ans après Phidias. Qu'importe d'ailleurs ? « Il y a certainement moins loin de notre plus bel homme au plus beau des Grecs que de notre plus belle statue aux belles statues grecques. » (Em. David.)

Et puis, les draperies n'ont pas dégénéré, et la même différence se remarque entre leurs draperies et les nôtres.

Leurs monuments, leurs meubles, leurs vases, leurs ustensiles, ont le même cachet artistique supérieur. Dirons-nous, pour expliquer notre faiblesse

relative dans cette partie de l'art, que les modèles ont aussi dégénéré ?

IV

L'influence des diverses religions sur le plus ou le moins de développement des arts est, selon nous, considérable. Avant d'aborder cette question, nous supplions le lecteur de ne pas se méprendre sur notre pensée. Placés à un point de vue exactement circonscrit, nons recherchons les causes qui ont agi sur les destinées de l'art et nous les signalons où nous croyons les voir. Hors de ce cercle étroit, toute idée de critique ou d'improbation nous est étrangère.

Em. David, qui croit cette influence nulle, s'appuie sur ce que les cérémonies et les objets extérieurs du culte catholique peuvent, aussi bien que le culte de l'ancienne Grèce, enflammer l'imagination des artistes. Cela est vrai, d'autant plus que les deux cultes ont extérieurement de nombreux points de ressemblance; la liturgie actuelle est, à peu de chose près, la liturgie des mystères d'Isis, dont la Grèce, avant nous, avait hérité des Egyptiens. Mais là n'est pas la question. C'est l'influence du dogme qu'il faut examiner. Or, tandis que le dogme panthéiste fait descendre le ciel sur la terre, le dogme catholique arrache l'homme de la terre pour l'élever au ciel; celui-là, divinisant le monde, porte l'homme à ad-

mirer, à aimer la nature; celui-ci, maudissant la création, isole l'homme de la nature et lui prêche le *désamour* de la créature. Tout portait les Grecs religieux à chérir la forme, à adorer la lumière; l'art pour eux devait avoir le caractère sacré d'une fonction sacerdotale; tout porte, au contraire, le catholique dévot à mépriser les épanouissements impurs de la matière. Sans doute, *le Christ était le plus beau des hommes* et *la Vierge était pleine de grâces*, mais ce sont là des expressions mystiques, et la beauté dont il s'agit ici est une beauté purement morale. Quel est le croyant qu'on ne scandaliserait pas en lui demandant si la Vierge avait la poitrine développée, ou si la jambe du Christ était bien faite? Evidemment, dans la doctrine de la mortification, les préoccupations de cet ordre sont un péché; l'art est, sinon une hérésie, du moins une frivolité blâmable.

On répond par le moyen-âge et l'histoire des chefs-d'œuvre dits religieux. La discussion approfondie d'un sujet aussi complexe nous entraînerait trop loin, on le comprend. Qu'on veuille bien remarquer seulement que, même à l'époque des Byzantins, l'Eglise était déjà entrée dans la voie des compromis entre le dogme pur et les tendances humaines qu'elle désespérait d'anéantir. La tendance artistique est du nombre. Plus ou moins compressible, elle se fait jour malgré tout. Mais les esprits, restés fidèles à la tradition de la primitive Eglise, ont protesté à toutes

les époques et protestent encore contre ce mélange du paganisme à la religion qui devait le vaincre.

Les costumes grecs et romains dont sont revêtus les personnages sacrés et les saints du christianisme montrent ce mélange et éclairent d'un jour non douteux cette partie de l'histoire de l'art.

Em. David qui, loin de considérer l'esprit du catholicisme comme hostile au développement des arts, y trouve des sources d'inspiration et d'enthousiasme pour les artistes, comme dans les religions de l'antiquité; Em. David fournit, dans maints endroits de son livre, des armes à l'opinion contraire. Ainsi, suivant lui-même, ce n'est qu'au XVe siècle que les papes appellent les arts à Rome. Cet appel est fait dans un but exclusivement politique et en opposition avec la tradition de leurs prédécesseurs. « A cette époque (XVe siècle), dit-il, les papes, qui n'avaient pas cessé d'aspirer à l'empire universel, voyaient encore au sein de Rome un peuple turbulent, indompté, orgueilleux de sa grandeur passée; des consuls, des sénateurs, des tribuns, qui ne reconnaissaient pas la souveraineté du saint-siége. Les monarques éloignés s'humiliaient devant les successeurs de saint Pierre; le peuple romain ne fléchissait point. Les foudres lancés du Vatican s'évanouissaient contre les murs du Capitole. »

« ... Les papes se firent une politique nouvelle. Les maximes de *saint Grégoire, qui proscrivait les*

arts et les lettres profanes, furent sagement mises à l'écart, parce que les temps étaient changés. On appela tous les beaux-arts au secours de la religion et de la puissance ecclésiastique.... Les statues des dieux du paganisme furent retirées du sein de la terre et offertes aux yeux des étrangers comme des objets de curiosité...

« ... Les papes n'eurent plus rien à craindre de la turbulence du peuple romain, lorsqu'ayant changé son antique orgueil en une vanité moins dangereuse, ils lui eurent appris à dire : Il n'existe rien d'aussi beau que Rome ; il n'y a point de monarques aussi grands que les pontifes qui l'embellissent.

« Ils n'avaient pu soumettre les Romains par la force, ils y réussirent par des bienfaits et par l'éclat imposant qu'ils donnèrent à la ville sainte (p. 423 et suiv.). »

Quelques pages avant celles que nous venons de citer, le même auteur, réfutant l'opinion accréditée qui attribue aux Barbares l'anéantissement des arts en Italie, avait écrit :

« Avant l'invasion des Barbares, le zèle immodéré de quelques *chrétiens* intolérants avait anéanti le bon goût, brisé les statues des dieux et démoli les temples dans lesquels on les adorait (p. 398). »

On insiste et l'on dit : Qu'importe l'époque, s'il est vrai que de nombreux chefs-d'œuvre sont éclos sous l'inspiration religieuse moderne? Elle importe

si bien, qu'elle prouve à elle seule que ce n'est pas l'inspiration religieuse moderne qui fit éclore les chefs-d'œuvre vantés, puisqu'alors que cette inspiration était dans tout son feu, loin de favoriser les arts, elle les anéantit. Toutes les sectes qui eurent la prétention de revenir à la pureté primitive, s'élevèrent contre l'immixtion de l'art dans les choses saintes. Le protestantisme brisa les statues, détruisit les tableaux comme des profanations. L'Eglise grecque tout entière est iconoclaste.

Si donc parmi les artistes du moyen-âge et ceux des écoles de la Renaissance on peut compter un certain nombre d'excellents catholiques, cette qualité est tout à fait indépendante de leur qualité d'artistes. A cette époque, comme de nos jours, on se serait grandement trompé en jugeant de la dévotion d'un artiste sur la valeur de ses œuvres religieuses.

Raphaël, Michel-Ange, Rubens, Crayer et bien d'autres, étaient d'une orthodoxie au moins équivoque et se préoccupaient médiocrement du dogme.

En somme, si la pratique actuelle de la religion ne s'oppose pas absolument aux manifestations artistiques, son véritable esprit y est contraire, tandis que chez les Grecs le dogme aussi bien que le culte étaient des incitateurs puissants au génie des arts.

V

Quant à la politique, comme pour la religion, il est important d'indiquer, afin de l'éviter, une confusion bien souvent commise. Sans doute des peuples libres ont repoussé les arts et d'autres peuples asservis les ont cultivés. Mais c'est surtout à l'esprit du gouvernement et au jeu des institutions qu'il faut s'attacher quand on veut se rendre compte de l'égal développement des arts sous des formes gouvernementales en apparence opposées.

Ainsi, d'une part, les arts prospéraient à Sicyone sous les tyrans Aristrate et Cypsélus ; à Athènes, sous Hippias ; à Samos, sous Polycrate ; à Syracuse, sous Denis et Gélon. Et, d'autre part, les Spartiates n'avaient point d'artistes : Platon bannissait de sa république Homère et Phidias.

Mais ce serait conclure trop légèrement que de conclure d'après un tableau aussi superficiel des choses. C'est ce qu'a fait Em. David, qui écrivait en 1805, et ce qu'avaient fait tant d'auteurs et tant d'artistes avant lui.

Cette conclusion, adoptée par la majorité des artistes d'aujourd'hui, n'en est pas moins erronée. Non, il n'est pas vrai que la forme du gouvernement soit indifférente au développement des arts. Laissant là toute théorie, voyons ce que nous montre l'histoire. Sur ce terrain d'abord nous n'avons pas à nous occuper des rêves de Platon.

Sparte, façonnée au régime monarchique dès son origine, continua sa tradition en recevant les lois de Lycurgue. La tyrannie acceptée fut plus étroite que par le passé, et, avec ses deux rois, ses cinq éphores et ses vingt-huit sénateurs, elle n'eut de république que le nom. Ce que nous disons de Lacédémone peut s'appliquer à quelques autres Etats de l'ancienne Grèce qui, sous le titre de république, étaient en réalité régis par des institutions et des habitudes monarchiques ou oligarchiques. Nous ne parlons pas des peuples pasteurs : ceux-ci ne cultivèrent les arts sous aucune forme de gouvernement.

Au contraire, les villes citées plus haut comme ayant vu fleurir les arts sous le règne des tyrans, étaient, ainsi que Rhodes et Agrigente, toutes des villes commerçantes, démocratiques. La démocratie n'y fut interrompue que par le règne momentané de quelques princes élevés par le peuple lui-même.

Ajoutons à cette liste Argos, dont le gouvernement fut constamment démocratique.

Et, comme contre-preuve, mentionnons Corinthe dont le gouvernement fut toujours aristocratique et qui ne fournit aucun artiste.

Marseille, pendant toute l'antiquité, ne produisit pas un artiste. Son gouvernement était aristocratique, comme celui de la plupart des peuples Doriens de qui elle tirait son origine.

Chose remarquable, chez les anciens, le pays le plus fécond en beaux-arts fut l'Attique, sans cesse ravagée par la guerre civile et étrangère.

Le siècle le plus brillant de l'art en Grèce fut le siècle qui vit ce pays le plus tourmenté par les guerres, les révolutions, les désordres et les calamités de toutes sortes!

L'histoire moderne, envisagée dans ses données générales, nous montre les mêmes causes produisant les mêmes effets. La leçon est la même, et c'est encore à Em. David que nous emprunterons les moyens de réfuter ses propres conclusions.

« Tandis que l'Allemagne et les Gaules gémissaient sous d'innombrables tyrans, dit cet écrivain, quelques villes de l'ancienne patrie des Etrusques commencèrent dès le Xe siècle à s'éclairer et à s'enrichir. C'étaient Pise, Sienne, Florence, Bologne, Venise et Amalfi.

« Troublées par les querelles des papes et des empereurs, ennemies irréconciliables les unes des autres, au milieu de la guerre et des désordres, ces villes, négligées par des princes mal affermis sur le trône, avaient proclamé la liberté. La nécessité y avait formé l'esprit public; la démocratie y avait prévalu. Leur histoire n'est qu'une suite continuelle de guerres intérieures, de révolutions, de bannissement, de confiscations de biens. Les arts naquirent du besoin de créer de grands hommes.

« Venise, la première de ces villes qui avait conquis la liberté, fut aussi la première qui voulut l'honorer par de grands monuments. Dès l'an 976, elle appela les architectes les plus célèbres de Constantinople, pour reconstruire l'église de Saint-Marc.

« Sa constitution devint aristocratique à la fin du XIIIe siècle, époque où d'autres villes d'Italie émancipées créaient les beaux-arts : elle reçut à dater de cette époque le mouvement et les lumières de Florence.

« Florence, occupée par les Lombards et respectée par ces barbares, commença en 1010 à se gouverner comme si elle eût été indépendante. En 1215, elle changea sa constitution pour la troisième fois. En 1225, elle créait la peinture. En 1250, elle choisissait trente-huit réformateurs pour la sauver de ses propres fureurs. Ils établirent douze *confrairies* d'arts et métiers, ayant chacune un magistrat, un saint, une chapelle, des fêtes particulières, une bannière, etc., rompant ainsi l'unité des partis, en liant les citoyens par d'autres liens. C'est l'émulation de ces nouvelles corporations qui donna un essor prodigieux aux arts. Jusqu'en 1282, époque où la République offrit un palais à ses principaux magistrats, les assemblées politiques et les délibérations avaient lieu dans les églises. La République subsista à Florence pendant trois cent cinquante ans, malgré de mauvaises lois. »

Les Médicis, longtemps à la tête du parti plébéien, embellirent Florence comme les magistrats qui les avaient précédés. La gloire de la ville devint la leur. Quand ils eurent soumis la ville à leur domination, ils s'efforcèrent d'imprimer encore plus d'extension et d'enthousiasme aux arts ; mais ce fut en vain.

Le déclin des arts à Florence coïncide avec la mort de Michel-Ange (1564) et l'anéantissement de la République (1569). A cette époque aussi les esprits se portèrent vers les sciences avec plus d'avidité. Les armes à feu, l'imprimerie étaient inventées ; l'Amérique était découverte, et Galilée venait au monde le jour où expirait Michel-Ange.

« Le succès des arts à Sienne et à Pise eut moins de durée qu'à Florence ; la liberté se soutint moins longtemps et moins constamment dans ces deux premières villes. »

C'est au milieu des insurrections, des troubles, des malheurs et des guerres que les arts prospérèrent dans le Brabant et dans la Hollande.

Comme Athènes chez les anciens, le pays le plus fécond en beaux-arts chez les modernes fut Florence, sans cesse dévastée par la guerre civile et extérieure.

Les seuls peuples libres de l'antique Grèce qui ne furent pas artistes, avons-nous dit, furent les peuples pasteurs. Le seul pays démocratique où ne fleurirent pas les arts dans l'histoire moderne, ce fut la Suisse.

Ainsi les résultats sont identiques, les causes restant les mêmes.

Est-ce à dire que les guerres, les troubles, les révolutions sont les causes les plus efficaces du développement des arts? — Ce serait prendre le signe pour la chose signifiée. Ces calamités ne sont que le résultat des pressions exercées sur l'esprit de liberté.

La conclusion légitime que nous dicte l'histoire est donc celle-ci : « Les agitations politiques développent chez les hommes surexcités des facultés jugées prodigieuses par les époques tranquilles, » et partout, sous le souffle fécondant de la liberté, s'épanouissent les arts.

VI

En guise de corollaire à ce qui précède, nous pourrions faire voir que les lois, les systèmes d'éducation, les mœurs, en un mot, des villes grecques qui se distinguèrent par leur amour des arts, diffèrent essentiellement des nôtres. Il nous suffira de rappeler à la mémoire de nos lecteurs quelques indications principales.

Chez les Grecs, le législateur s'emparait de tous les moyens propres à réaliser ce magnifique programme d'éducation publique, formulé en ces termes par Aristote (*Polit.*, l. VIII, ch. 9) : *Répandre l'instruction par le plaisir.*

La statuaire était un de ces moyens les plus puis-

sants. Aussi le législateur employait-il tous ses efforts à maintenir une glorieuse émulation parmi les artistes et à répandre le goût et la connaissance des arts parmi les citoyens.

On enseignait le dessin à tous les enfants, parce qu'il facilite *la connaissance des formes qui constituent la beauté*.

Dans l'Elide, les hommes concouraient pour le prix de la beauté entre eux, de même qu'à Egium, à Isménie, à Tanagre, au dire de Pausanias.

A Sparte, à Délos, dans l'île de Ténédos, c'étaient les femmes.

Or, des jugements supposent des principes universellement consentis.

Les habitants de la ville d'Egeste, en Sicile, trouvèrent un Crotoniate nommé Philippe si beau, qu'ils lui élevèrent un temple et établirent des sacrifices en son honneur.

Les statues des héros et des athlètes, avant d'être acceptées et placées, étaient soumises à un examen sévère de la part du peuple.

« La multitude, disait Aristote, est le juge le plus sûr de la production des beaux-arts. »

Voyons maintenant l'état de la sculpture chez nous et comment elle y est appréciée.

« Il faut, dit M. Ch. Lenormant, de la vertu en France pour songer seulement à devenir statuaire; c'est se résigner d'avance à ne travailler que pour sa

propre satisfaction : chose insupportable, je pense, à presque tous les artistes de nos jours. Consumez donc votre jeunesse à barbouiller vos doigts de terre glaise ou à promener la lime sur un marbre comme un fabricant de tablettes pour meubles, pour qu'en fin de compte trois ou quatre amateurs ébahis vous régalent de lieux communs auxquels vous ne comprenez qu'une chose : c'est que rien n'a été compris de ce que vous avez voulu faire. »

La différence est grande, comme on voit, entre le public grec et celui d'aujourd'hui.

Il faudrait encore rappeler les honneurs presque divins décernés aux artistes, montrer de quelle importance était pour les gouvernements antiques la beauté, c'est-à-dire la force et la vertu des hommes considérés individuellement, et se demander en quoi ces qualités importent aux gouvernements modernes ?

VII

Les causes que nous venons de passer en revue sont des causes *générales*, sociales si l'on veut, sur lesquelles nous ne pouvons espérer d'avoir prise immédiatement. A côté d'elles, il en est de *particulières* qui ont contribué plus directement à la perfection des arts chez les Grecs et sans lesquelles les premières eussent été vaines et comme non avenues. Jusqu'à un certain point indépendantes des condi-

tions générales, ces causes que l'on pourrait appeler *individuelles*, en ce sens qu'elles peuvent être réalisées par un ou plusieurs individus dans un milieu social et sous un climat quelconques, sont celles que nous devons le plus étudier et connaître. Elles constituent toutes, à proprement parler, la méthode.

Comment donc procédait le sculpteur grec dans l'atelier ?

Les uns ont dit qu'il travaillait d'après des canons mathématiques, servilement suivis ;

Les autres, qu'il n'employait, pour imiter son modèle, que la force du sentiment et le secours de l'œil.

Em. David réfute ces deux opinions avec une lucidité et une force qui dissipent tous les doutes. Nous ne pouvons que résumer sa discussion :

1° La sculpture égyptienne montre ce que produit l'art asservi à d'invariables règles.

L'immense variété des figures grecques, dont pas une ne se ressemble, est incompatible avec l'idée des canons, nécessairement limités.

Comment les Grecs avaient-ils composé leurs canons mathématiques? — en prenant des mesures sur un grand nombre de modèles vivants. — Et, pour réformer les proportions du modèle d'après les proportions des canons, il fallait comparer l'un aux autres, — encore au moyen de mesures.

Tout prouve donc que l'on mesurait le modèle vivant.

Le canon de Polyclète n'était qu'une figure si admirable de proportions, que les artistes, ne pouvant se lasser de l'admirer, l'appelèrent le modèle par excellence, le canon, de même que nous pourrions appeler le canon chacune des figures antiques qui nous sont parvenues; tout est relatif.

« Les canons ne peuvent s'appliquer qu'à des figures au repos. Le moindre mouvement fait varier les proportions, et cela à l'infini. Il serait plus difficile de se servir des canons que de les composer. » Eussions-nous donc ceux de Polyclète, ils nous seraient inutiles si nous n'avions pas la méthode qui rendait leur usage possible. Mais avec cette méthode nous pouvons les recomposer, et si nous pouvons les faire, nous n'en avons plus besoin.

2° Le sentiment et l'œil seuls, sans le secours d'instruments, seraient impuissants pour atteindre l'étonnante vérité des marbres antiques.

— Comment, sans moyens géométriques, exécuter des figures plus grandes ou plus petites que nature?

— Si les artistes grecs eussent pensé que le sentiment et l'œil suffisaient, ils ne se seraient point donné la peine d'acquérir l'instruction solide qui les distinguait.

Ainsi Pline rapporte que le peintre Pamphile enseignait la géométrie à ses élèves; s'il faut en croire quelques passages d'Hippocrate, les artistes,

au temps de Phidias et de Polyclète, connaissaient l'anatomie humaine, malgré les obstacles que les préjugés opposaient alors aux dissections.

Les pierres gravées, les lampes antiques viennent à l'appui du témoignage d'Hippocrate, en nous représentant souvent Prométhée modelant le squelette d'un homme.

— Ce n'est pas là, pour le dire en passant, une simple fantaisie; c'est une révélation précieuse des procédés de l'art à cette époque et l'un des secrets de sa supériorité. Parmi les qualités qui caractérisent les figures antiques, la plus constante peut-être c'est la solidité, la justesse des *emmanchements*. Or, c'est la science et la mesure du squelette qui se traduisent ainsi.

Avant de modeler des draperies, un artiste consciencieux modèle les membres que les draperies recouvrent, parce que ce sont eux qui en déterminent les saillies, les plans et le mouvement général. On peut dire que les muscles et la peau sont les draperies du squelette, et que les os déterminent les longueurs, les courbures, les proportions des membres, ainsi que le mouvement général de la figure. D'ailleurs, pour copier le modèle il faut le bien voir, et on le verra d'autant mieux qu'on le connaîtra plus intimement. Sans doute, c'est le *dessus* qu'il s'agit de rendre; mais l'étude du *dessous* facilitera singulièrement cette tâche en l'éclairant.

Hâtons-nous d'ajouter que les deux propositions que nous discutons ne sont fausses qu'autant qu'elles sont exclusives. L'artiste grec ne s'asservissait pas plus à la reproduction des canons, mesures absolues, en quelque sorte hiératiques, sans le contrôle du sentiment, qu'il ne s'abandonnait à l'inspiration du sentiment sans le contrôle de la règle, de la mesure. Mais il se servait des deux termes de cette *antinomie* au moyen du terme supérieur qui la résout, l'explique et la maîtrise, c'est-à-dire au moyen d'une méthode exacte d'observation.

VIII

Il n'y a pour l'esprit humain, de quelque nom qu'il décore les méthodes dont il se sert, que deux manières d'arriver à la connaissance : *l'observation et l'hypothèse,* auquelles, dans le champ de la réalisation, correspondent, pour l'artiste, deux manières de procéder : *l'imitation* et *l'inspiration.*

Tout ce que nous a transmis l'histoire des arts prouve que l'éclosion des chefs-d'œuvre, à quelque époque que ce soit, a été favorisée par l'adoption du premier de ces modes. Les âges de décadence coïncident avec le triomphe du second.

Quelques mots suffiront pour justifier cette assertion à l'égard des Grecs : Lysippe et Praxitèle étaient regardés comme les plus habiles des statuaires, *parce qu'ils s'étaient le plus rapprochés de la vérité.*

Lysippe dans sa jeunesse demandait à Eupompe : Quel maître dois-je imiter? *La nature*, lui répondit le chef de l'école de Sycione, en lui montrant les hommes. Winkelman dit de Lysippe : Il commença l'art où l'art avait commencé. Ce qu'il dit de cet artiste il aurait pu, avec non moins de raison, le dire de tous les autres de la même époqne, en tant que cela se rapporte aux principes.

Scopas était appelé l'*artiste de la vérité*.

« Pour porter un bon jugement soit en peinture soit en sculpture, disait Socrate, il faut trois choses : connaître l'objet imité, connaître s'il est beau, et en troisième lieu si l'*imitation est fidèle*. Nous connaissons presque tous, ajoutait-il, ce qu'il y a de beau dans les formes de l'homme. » (Plat., *des Loix*, liv. II.) Il est bon de remarquer, à ce propos, que les Grecs ne s'égaraient pas, comme nous l'avons fait depuis, en vaines subtilités sur la beauté. La définition qu'ils en donnaient, conforme à certains égards à celle d'utilité, aurait dû, remise en mémoire, couper court aux ridicules distinctions de *l'art pour l'art* et de *l'art pour autre chose*. Ce qui est beau est bon, disaient-ils, et ils s'en tenaient là; par cela seul, en effet, qu'une chose est belle, elle est suffisamment utile : il y a l'art, et puis ce qui n'est pas l'art; voilà tout.

« Croyez-vous, disait Socrate à Aristippe (1), que

(1) Xénophon, *Entret. mém.*, l. III.

le beau et le bon soient deux choses différentes ? Ignorez-vous que tout ce qui est beau relativement à un objet est bon par rapport à cet objet même. L'homme qu'on appelle beau à certains égards est bon à ce même égard, et les proportions qui constituent la beauté de son corps en font aussi la bonté. »

Quand un athlète avait été couronné trois fois à Olympie, rapporte Em. David, on faisait faire de lui une statue-portrait (*statua iconica*). Les Hellanodices veillaient soigneusement à ce que l'artiste chargé de ce soin ne s'écartât pas de la simple ressemblance.

De la comparaison de toutes ces statues entre elles résulta pour les artistes et les philosophes la même théorie sur la beauté, que les uns et les autres définissaient : *la convenance d'une chose avec sa destination* (1).

On sait assez quelle origine les Grecs attribuaient aux beaux-arts. En nous montrant le potier de Sicyone, Dibutade, appliquant de la terre sur le dessin tracé par sa fille en suivant l'ombre portée du profil de son amant, n'ont-ils pas voulu nous dire que la peinture et la sculpture partaient de l'imitation rigoureuse de la nature ?

D'autres documents rendent de leurs intentions

(1) Cette définition universalisée ne donne-t-elle pas la clé de la supériorité des Grecs dans les autres branches de l'art, dans l'architecture, par exemple, dont il semble d'abord que la nature

un témoignage analogue. Ainsi, l'imitation exacte emporte avec elle l'idée de mesure; et Winckelman fait mention d'une pierre gravée, grecque, du cabinet de Stoch, qui représente Prométhée modelant le corps d'un homme avec le secours d'un plomb.

D'autres pierres grecques représentent Prométhée *pesant* les différents membres du corps d'un homme à une balance. D'ailleurs n'y eût-il, pour prouver que les Grecs imitaient strictement la nature, que l'inspection de leurs œuvres, cette preuve suffirait et au-delà pour que tout esprit sincère et non prévenu en eût la certitude.

Ainsi, toutes les statues grecques, *sans excepter celles des dieux*, représentent la nature avec des irrégularités. Aussi, dit Em. David, paraissent-elles animées.

Le Jupiter Sérapis (Jupiter au *Modius*) offre le côté gauche de la tête plus fort et plus soutenu que le côté droit. Quand on regarde attentivement la tête de la Minerve de la villa Albani, on voit que le nez, la bouche et le menton ne sont pas sur une ligne perpendiculaire. Il y a une faible inégalité dans l'ouverture des yeux. Une pommette est plus saillante que l'autre; les deux côtés de la bouche ne sont pas également ouverts, etc., etc. De cette analyse, que

n'offre pas les modèles? « Un monument, quel qu'il soit, doit offrir, comme un être animé, un tout dont toutes les parties concourent, avec l'ensemble, à une même destination. »

nous pourrions, encore une fois, appliquer à tous les antiques, et de ce qui précède, il résulte que les artistes du beau temps de la Grèce s'en tenaient à la reproduction de la nature. Loin de perdre leur temps et d'user leurs facultés dans la discussion de vagues théories, ils consacraient leurs efforts à préciser la pratique. Répudiant les décevantes rêveries de la vanité humaine, ils n'eurent d'autre prétention que celle d'imiter ce qu'ils voyaient, et atteignirent par ce fait même des hauteurs qui découragent l'imagination. Il y aurait ici un rapprochement curieux à faire; nous ne voulons que l'indiquer.

Dans l'ancienne Grèce, les sciences, régentées par la philosophie qui les comprenait toutes, suivent les errements de celle-ci; au lieu de s'astreindre à la méthode patiente et sûre de l'investigation des lois de la nature, elles se lancent dans les hypothèses : elles restent stationnaires et ne se développent pas.

Les arts, procédant d'une façon inverse, s'élèvent d'un vol assuré.

Dans les sociétés modernes, les rôles sont intervertis, et c'est le contraire qui s'observe :

Les arts se laissent éblouir au mirage de nous ne savons quel supernaturalisme, et, trompés par des *a priori* prétentieux, ils n'aboutissent pas.

Les sciences, mieux conseillées par la forte et simple philosophie de Bacon et de Descartes, se mettent modestement à l'étude de la nature et attei-

gnent bientôt les prodigieux résultats dont nous sommes aujourd'hui les témoins émerveillés.

Un autre rapprochement se présente à l'esprit. Comment se fait-il que les deux branches des connaissances humaines qui sont surtout regardées comme ennemies par les représentants de la religion, soient précisément la science et la philosophie de nos jours, les seules choses qui soient en progrès, les seules qui se fondent et s'appuient carrément sur l'observation? C'est qu'il y a contradiction entre les méthodes suivies d'un côté et de l'autre.

Mais cette contradiction n'est pas un obstacle insurmontable ; ce que la science a fait, pourquoi l'art ne le ferait-il pas?

Il l'a déjà essayé, au surplus, dans les époques modernes, et à ces essais répondent ses phases de grandeur. Il ne s'agit que de renouer cette tradition émancipatrice.

Ainsi, Em. David, dont nous nous plaisons souvent à invoquer l'autorité, afin de montrer que nous ne défendons pas des opinions uniquement personnelles, écrivait ceci dans les premiers jours de ce siècle :

« A la renaissance des arts, les maîtres de l'école italienne avaient cherché à *imiter la nature avec simplicité* (1). Ils n'avaient pas eu sous les yeux tous

(1) Michel-Ange lui-même voulait que la nature imitée fût seule le but de l'art. « Soleva dire Michel Agnolo Buonarrotti, quelle

les beaux modèles antiques qui furent découverts successivement. Ils étaient allés lentement, comme les Grecs, de l'imitation imparfaite des objets tels qu'ils les voyaient à une plus juste imitation de la nature.

« ..... Mais ensuite on crut pouvoir atteindre à la perfection des formes, à l'énergie de l'expression en négligeant la simple vérité... Les statuaires voulurent imiter la manière hardie et fière de Michel-Ange sans rechercher les principes (1) de ce savant artiste. Ils n'égalèrent pas leur modèle et perdirent le mérite de l'originalité. »

C'est de la même façon que périt la statuaire antique : « L'art, en vieillissant, était tombé dans un défaut qui décelait sa faiblesse, celui d'exagérer l'expression des affections de l'ame. Ce vice caractérisait particulièrement les Grecs du XIIIe siècle. »

sole figure essez buone, delle quali era cavata la fatica, civè condotte con si grande arte, che elle parevano cose naturali et non di artifizio. » (Gello, cité par Mariette dans ses *Observations sur Condivi.*)

(1) « On ne voit plus guère d'artistes qui dessinent dans la manière de Michel-Ange, comme on n'en voit plus aussi qui étudient comme lui l'anatomie. Avait-il à faire une figure? Il commençait par en établir la carcasse, c'est-à-dire qu'il en dessinait le squelette, et quand il était assuré de la situation que les mouvements de la figure faisaient prendre aux os principaux, alors il commençait à les revêtir de leurs muscles, et puis ensuite il couvrait ces muscles de chair. Et qu'on ne dise pas que ce que j'avance ici est une pure fiction; je suis en état d'en donner la preuve; j'ai plusieurs études de Michel-Ange pour sa statue du Christ, de la Minerve, dans lesquelles on peut le suivre dans toutes ces opérations. » (Gello, *loc. cit.*)

« La simple *imitation* est si importante dans la sculpture, disait le florentin Gauric, qu'elle suffit seule pour faire un grand sculpteur. »

« Celui qui présume assez de lui-même pour croire pouvoir se ressouvenir de tous les effets de la nature, s'abuse; il n'apprend pas à peindre ou à modeler; il se fait de l'erreur une habitude. » Qui dit cela? C'est Louis Alberti; c'est, il est bon de le remarquer, Léonard de Vinci. (*Della Pictura*, cap. 20.)

On aime mieux citer les paroles, qui ont égaré tant d'intelligences, de Raphaël écrivant à Balthazard Castiglione au sujet de la Galathée, de la Farnésine : « Je me sers, lui dit-il, d'une certaine idée qui me vient à l'esprit » (Mi servo d'una certa idea che mi vienne alla mente). Il eût mieux fait de se servir d'un modèle même médiocre; la Galathée est une de ses plus faibles figures.

Le statuaire Pigalle, reconnaissant la fausseté des opinions suivies pendant sa jeunesse, tenta, sur ses vieux jours, de revenir à l'imitation naïve de la nature.

C'est aussi, pensons-nous, le parti que doivent prendre les artistes d'aujourd'hui et ceux qui viendront demain : les générations qui se suivent accomplissent, non sans efforts, mais enfin accomplissent ce qu'il est presque impossible à un même homme d'exécuter.

Difficile ou non, là est la tâche, là est le salut

pour l'art. Les difficutés d'ailleurs viennent surtout de l'incertitude des convictions; quand la clarté est douteuse, les ombres retardent la marche. Nous voudrions la rendre aisée en faisant la lumière dans les esprits.

Selon Winkelman, la splendeur de la statuaire antique serait due à une révolution analogue, et pour lui, Phidias, Polyclète, Scopas, Alcamène, Myron, auraient été des réformateurs par leur protestation contre les systèmes arbitraires qui régnaient avant eux; et, par leur exemple, ils auraient rappelé l'art à ses vrais principes, à la vérité et au naturel.

Em. David pense, au contraire, que la sculpture, partie de l'imitation exacte de la nature, ne dévia jamais de cette voie et suivit, sans oscillations, une progression constamment croissante. Ce ne fut, selon cet auteur, que longtemps après les beaux jours de la Grèce que quelques illuminés, Apollonius de Thyane, Senèque le rhéteur, Proclus, etc., engagèrent l'art dans la voie des exagérations et des chimères.

Il résulte de l'une ou de l'autre de ces versions que l'art ne s'écarte de l'imitation que pendant les périodes qui précèdent ou qui suivent l'âge de sa force, de sa virilité. Ce que l'on appelle l'idéal, par opposition à l'imitation, constitue l'enfance ou la décrépitude de l'art. C'est donc toujours et invariablement à l'imitation qu'il faut revenir; sans elle,

l'art n'existe pas; ceci n'est guère contesté, ce qui est contesté, c'est qu'à elle seule elle soit suffisante; cependant toute seule elle fait des chefs-d'œuvre. Qu'y a-t-il de plus beau que le fragment de l'Illyssus et qu'admire-t-on là sinon la reproduction de la nature?

« Oui, dit Em. David, malgré les modes et les systèmes, une figure plaira dans tous les temps, lors même que les formes n'en auront pas été habilement choisies, quand elle sera vraie, quand elle nous offrira une imitation simple mais parfaite de la nature... le tireur d'épine en est un exemple. Le modèle était d'une beauté médiocre, et cette figure en paraît être une fidèle copie. Cependant elle nous attire, elle nous captive; c'est qu'elle est vraie, c'est qu'on voit réellement un enfant, dans une pose naïve, qui retire une épine de son pied. »

« Des trois éléments de l'art, dit encore Em. David, la vérité de l'imitation, le choix des formes, le choix et l'expression des passions, quel sera le premier objet des études et des efforts de l'artiste? Quel est celui qu'il devra rechercher d'abord, qu'il devra rechercher sans cesse? Il est évident que ce doit être le plus simple, celui qui seul peut plaire par lui-même, celui qui conduit aux autres et auquel les autres ne conduisent pas, celui qui donne du prix aux autres et sans lequel les autres ne seraient rien: lequel sera-ce donc? La vérité de l'imitation. »

Cette route est la seule qui n'égare point; toutes les autres sont dangereuses.

« Faut-il plus que l'*imitation simple* et élevée de la nature, dit M. Ch. Lenormand, pour produire ces cuvrages qui soulèvent d'autant plus d'émotions en notre ame que l'artiste a moins eu pour but de nous communiquer une impression déterminée, imitateur en cela des effets de la musique, les plus vagues dans leur objet et les plus puissants sur notre ame? »

« Je ne sais, s'écrie-t-il dans un autre passage de son livre publié en 1833, ce que sont classiques et romantiques; *j'admets pour principe la nature, pour moyen l'imitation.* » C'est le dernier appel nettement formulé qui ait été jeté pour faire revenir à la vraie méthode les artistes fourvoyés; il y a près d'un quart de siècle, et l'art a continué à faire fausse route. Voici où il est arrivé aujourd'hui. Laissons parler une voix autorisée et impartiale:

« ... C'est le travers du siècle (la critique), mais en général les jeunes artistes s'y abandonnent avec plaisir et ne s'en rendent pas compte... Nous aimons tant à examiner et analyser la nature, que nous arrivons à ne plus savoir par quel bout la prendre pour la traduire. Nous concevons tant de manières de l'interpréter, que nous n'osons plus en adopter une, et nous allons devant nous, attendant du ciel et du hasard le mot d'une énigme que nous avons trop cher-

chée... C'est triste à dire, il n'y a plus d'art! Il y a encore quelques grands artistes, mais il n'y a plus de doctrine d'art, plus d'école, plus de chemin tracé où l'on puisse marcher selon ses forces, plus ou moins bien, mais du moins dans une voie de vérité ou de certitude.

« Avez-vous remarqué une chose? c'est que les maîtres ne font plus d'élèves; on dirait qu'ils ne savent pas enseigner ou que personne ne sait plus apprendre (1). »

Cela est excellemment dit et pensé! L'illustre écrivain précise le mal avec une netteté admirable. C'est un artiste qui est en scène, et, dans tout ce qu'il dit avec tant de modération et de bon sens, il n'est plus question que de traduire, d'interpréter, de trouver des énigmes, etc.! Nous sommes loin de la simplicité, de la sûreté antiques. Pourquoi l'auteur n'indique-t-il pas à un tel état de choses le remède qu'il semble, à chaque mot, pressentir?... Ce qu'il ne fait pas, nous allons tâcher de le faire. Mais auparavant nous demandons la permission de nous arrêter ici et d'insister sur les causes du dépérissement de l'art.

La critique est une de ces causes, sans contredit, surtout cette critique sans *criterium* à laquelle il est fait allusion dans les lignes citées plus haut; mais il y a, selon nous, un danger plus réel et un mal plus

(1) Georges Sand, octobre 1855.

grand : ce sont les fanfares que sonne quotidiennement la littérature sur des idées fausses, et que répètent les artistes; c'est l'étrange abus de certains mots détournés de leur acception première, au point d'être absolument méconnaissables et d'avoir autant de significations différentes ou opposées qu'il y a d'individus qui s'en servent.

Nous allons essayer de montrer ce que valent les oripeaux qu'on préfère à la nudité sereine et auguste de la vérité.

Du Génie.

Il est, disons-nous, un certain nombre de mots qui ont la propriété de faire divaguer les meilleurs esprits. Semblables à ces magiciens légendaires du moyen-âge, aussitôt qu'on les évoque ils accourent; et, si l'on n'est pas exactement circonscrit par les lignes serrées de la logique et du sens commun, on tombe en leur pouvoir. Ils vous saisissent, vous font perdre terre et vous promènent alors dans des régions fantastiques où toutes les notions du réel se confondent et disparaissent. Le génie! Quand ce mot frappe notre esprit, il semble que ce soit un coup frappé sur la table d'un piano; tout un monde d'harmonies confuses et endormies se réveille; tous les instincts de merveillosité qui résident en nous se mettent à vibrer : la musique, la poésie, le mys-

ticisme, toutes les choses vagues résonnent dans les profondeurs de notre organisme; et nous voilà prêts à écouter les variations quelconques que les virtuoses se sentent la fantaisie de nous jouer sur ce thème.

Cependant, jusqu'au siècle dernier, le mot génie avait, en général, un sens assez clair. Appliqué aux objets inanimés, il signifiait leur manière d'être, leur vertu, leurs propriétés naturelles; on disait : le génie d'une langue, d'une épidémie; la disposition d'un lieu, d'un terrain, était conforme à son génie; appliqué aux hommes, il signifiait surtout le caractère propre de chacun d'eux. C'était l'*ingenium* des Latins. Dans les préfaces écrites à cette époque, il est rare que les auteurs, même les plus modestes, ne parlent pas de leur génie. La définition de Buffon : Le génie, c'est la patience! était alors comprise; elle ne l'est plus maintenant. Nous avons si bien réagi contre la précision que le XVIIIe siècle s'était efforcé d'introduire dans la langue et dans les idées que nous sommes arrivés à ne plus nous entendre. A la vérité, nous disons encore le génie d'une langue, etc.; mais, quand nous parlons du génie d'un homme, savons-nous ce que nous disons? Il n'est plus question de son caractère propre; ce n'est plus l'*ingenium;* c'est le sens du mot *genius* qui nous vient à l'esprit. Dans l'ancienne Rome, on appelait *genius* une divinité subalterne qui présidait à la naissance de cha-

que homme et l'accompagnait durant sa vie. « Dieu, disait Marc-Aurèle, a placé près de chaque homme un génie (*genius*) tutélaire. »

Un seul mot exprimant chez nous deux choses différentes, la confusion était inévitable ; nous sommes aujourd'hui livrés à ce que cette appellation de génie a de mystique, de *musical*, de féerique, d'*indéfinissable*. Boiste, qui avait le courage des définitions, a risqué celle-ci dans son Dictionnaire : Génie, « *espèce d'inspiration suivie de création.* » Comprenne qui pourra ! Mais, quoi ! est-il donc question de comprendre ? Vouloir soumettre à l'analyse une chose de sa nature aussi supérieure, aussi mystérieuse, aussi divine que le génie, n'est-ce pas une profanation, ou tout au moins la preuve d'une grossière vulgarité d'esprit ? Cela se sent, mais vouloir le définir est presque la marque qu'on est incapable d'en ressentir l'influence. Tout au plus peut-on tenter d'en donner l'idée à l'aide de comparaisons ; et encore cette licence n'est-elle permise qu'aux poètes. Ecoutons le plus grand de ce temps-ci : Le génie, c'est le cheval emportant « Mazeppa qui gémit et qui pleure. » Quand « l'ardent coursier » vous tient lié sur sa croupe et vous entraîne, vous avez beau supplier et demander grâce, il faut aller ! Vous avez beau faire, vous serez un homme de génie !

Et c'est avec ces belles choses, disait Rude, qu'on égare la jeunesse et qu'on tue l'honnêteté. Voyez ce

qui résulte de tout ceci : non-seulement on ne croit plus à la nécessité de travailler, mais on a honte de travailler. En effet, le génie étant une chose supérieure à l'homme, en dehors de lui, étant un *don* (c'est l'expression consacrée), il est clair que nous ne le tirerons pas de notre propre fonds ; il faut attendre qu'il nous soit *donné :* c'est l'affaire du ciel, ce n'est plus la nôtre. On a du génie ou l'on n'en a pas, et la meilleure preuve qu'on en a , c'est que l'on produit sans efforts, sans travail. On prend des airs légers et insouciants; on tient à produire plus vite que tout le monde ; on tombe enfin dans le charlatanisme de manières, et, ce qui est pis, dans le charlatanisme de métier. On ne fait plus d'art ; on ne cherche qu'à jeter de la poudre aux yeux, et l'on se tient pour satisfait si le public émerveillé de productions hâtives et d'un certain *papillotage* superficiel, répète en parlant de vous : Ah ! ce sculpteur a fait une figure en quelques semaines et sans efforts ! C'est un homme de génie !

Chose singulière ! ajoutait Rude, et qui montre bien l'inconséquence des jugements d'à-présent et leur manque de base. On est d'autant plus fier d'une qualité que l'on a moins fait pour l'acquérir. Eh ! mon ami, si le génie ne s'acquiert pas, quel mérite as-tu d'être un homme de génie ? — Mais il s'agit bien de mérite vraiment ; on s'enorgueillit d'un privilége, on se croit d'une nature supérieure ; on prend

en pitié les humbles et les patients. En un mot, on est aristocrate. L'aristocratie n'existe pas rien qu'en politique, et il faut la poursuivre dans d'autres régions encore que les régions gouvernementales ; mais que d'erreurs à combattre, que de préjugés à déraciner !

Je voudrais seulement, continuait-il, que les élèves comprissent qu'il ne s'agit pas pour eux de montrer qu'ils savent ce qu'est le génie, mais de prouver qu'ils en ont. Or, cela se prouve par des œuvres, et jamais sans œuvres un homme n'a passé pour avoir du génie, — si ce n'est de nos jours. (Mais on ne juge pas bien de trop près. Le point de vue, pour être juste, exige une certaine distance). Qu'ils regardent dans les âges écoulés et qu'ils cherchent les hommes de génie ; à quoi les reconnaîtront-ils ? A leurs œuvres. — Qu'ils fassent donc ! En faisant, ils auront ou non du génie ; à coup sûr ils n'en auront point en ne faisant pas. — La véritable signification, la véritable philosophie du mot génie, c'est son étymologie. Génie, cela veut dire production, *geneo*, *j'engendre ; avoir du génie*, et *faire*, même chose.

Rude revenait volontiers sur ses idées et il y insistait. « Il faut, répétait-il sans cesse, faire d'abord, pour savoir ce que l'on *peut* faire. » Cependant, on procède d'une manière diamétralement opposée ; on veut savoir ce que l'on peut faire avant d'avoir fait. D'où vient cette erreur ? De ce que les poètes, les

écrivains, les historiens, tous ceux qui se disent les éducateurs du monde, ne sont que les flatteurs de ses plus funestes préjugés. Ils représentent l'homme de génie créé tout d'une pièce et se révélant d'abord tout entier. Les historiens ne montrent-ils pas Bonaparte, encore écolier, rêvant déjà la pourpre de César? — Michel-Ange, à dix ans, devait songer à la chapelle Sixtine ; etc.

On en conclut qu'il faut commencer par produire un chef-d'œuvre, à peine de n'être pas un homme de génie, et il en résulte qu'on n'ose pas produire ; la timidité n'est que le manteau honteux de l'orgueil. Les mœurs, qui ne sont que l'application de ces idées erronées, exagèrent encore ces défaillances avant l'heure, car elles sont impitoyables à l'égard des faux pas. Les mœurs ont tort. Les faux pas prouvent qu'on marche, ou du moins qu'on apprend à marcher, et tout le monde commence par là : excepté dans la doctrine du génie pourtant, où l'on ne commence rien, où l'on ne doit rien apprendre, etc.

Comme il est heureux, s'écriait Rude, que les enfants apprennent à marcher physiquement avant d'avoir pu entendre ces billevesées ! Si l'on ne devait commencer l'apprentissage de ses jambes qu'à vingt ans, qu'arriverait-il ? un seul sur des millions oserait se lancer. Ceux qui auraient ce courage seraient des hommes supérieurs. Les poètes d'un côté, les culs-de-jatte de l'autre, les célébreraient et chante-

raient le génie qui les marqua de son sceau divin, au front, à leur naissance! etc.

Du Sentiment.

L'art se propose, sinon comme but, au moins comme moyen, de représenter le sentiment, d'où l'on a conclu trop vite qu'en s'attachant au sentiment on pouvait négliger le reste. On a pris, comme cela arrive dans bien d'autres occasions, le résultat pour la chose qui le produit, le but pour la route, et l'on s'est égaré.

Au lieu de vouloir mettre d'emblée du sentiment dans une figure et de prendre le sentiment pour votre seul guide, étudiez plutôt de quelles conditions résulte le sentiment, et tâchez de vous rendre compte de son absence si générale dans les œuvres, alors que tout le monde ne parle que de lui.

Qu'est-ce d'ailleurs que le sentiment? A l'exemple de la plupart des mots dont se compose la langue des artistes, tels que le *style*, l'*idéal*, le *caractère* et tant d'autres, il a des significations multiples. Il est curieux, quand on remonte à l'origine de ces mots, de voir combien ils se sont écartés de leur valeur primitive et quelle fortune diverse ils ont eue suivant les temps. Mais les artistes paraissent tenir à ce vague, à cette indétermination de leur vocabulaire; ils

se croient supérieurs au vulgaire, parce que le vulgaire ne les entend pas, sans songer qu'ils ne se comprennent pas davantage entre eux.

A notre époque le mot sentiment est trop souvent synonyme de sensiblerie, de manière, d'affectation, d'escamotage, de mièvrerie, d'ignorance; c'est dans la langue courante une façon de style dégénéré. On dit qu'on reconnaît le sentiment de tel artiste dans toutes ses œuvres; telle partie d'une figure est traitée avec un grand sentiment; etc.

On l'applique indistinctement à plusieurs choses : il y a le sentiment de la forme, celui de la couleur; il y a le sentiment du sentiment; cela veut dire que l'artiste est plus impressionné par la forme, par la lumière ou par les passions, ou bien qu'il excelle à rendre la forme, la couleur ou les passions : car ce mot s'applique ou à la chose exprimée ou à celui qui l'exprime, ou à l'objet ou au sujet.

Eh bien! c'est ce vocable protéiforme qu'on a préconisé de tout temps en France et qu'on a vanté aux jeunes artistes comme le *sésame* qui devait tout leur ouvrir : — l'imitation de la nature? servilité dont le sentiment ne s'accommode pas plus que le génie! — Des mesures prises? un compas? un fil à plomb? humilité de metteur aux points indigne du *véritable* artiste! — Le sentiment! mais c'est tout!

Sans doute; mais voyons : j'entends répéter que nous avons fait d'immenses progrès depuis le chris-

tianisme et que c'est surtout par le sentiment, par le développement de notre côté moral que nous sommes supérieurs aux Romains et aux Grecs. D'où vient donc que nous leur sommes inférieurs comme artistes, si le sentiment seul suffit? En outre, comment l'usage du compas et des autres instruments empêcherait-il le statuaire de mettre dans sa figure le sentiment dont il est pénétré? Les moyens mécaniques, en occupant fort peu son cerveau, lui laissent au contraire toute sa liberté, toute sa force de pensée, et, se reposant sur eux des préoccupations matérielles, il peut se livrer tout entier à la vigueur de son sentiment.

Pour ce qui regarde l'œuvre, que veut-on dire en parlant de l'expression d'un sentiment? Il est de toute évidence que cela ne peut signifier, en sculpture, que la reproduction du geste, de la pose, de la musculature, du concours harmonieux de toutes les parties, du mouvement en un mot, *pendant* un sentiment. Pourquoi donc alors la justesse de la reproduction matérielle nuirait-elle à l'expression du sentiment? Plus, au contraire, cette justesse sera grande, mathématique si l'on veut, plus l'expression sera forte et juste aussi.

Le sentiment, en lui-même, n'est ni visible ni tangible; il n'a rien de commun avec le marbre. Il ne s'agit donc que du physique *influencé* par un sentiment, et, encore une fois, la traduction fidèle

des marques de cette influence est la seule chose que la plastique puisse atteindre et fixer. La statuaire n'est pas la parole ; elle n'est pas non plus la musique. On l'oublie trop.

Ce que nous disons ici du sentiment s'applique à d'autres mots dont on se sert habituellement comme étant les synonymes, ou plutôt les pseudonymes du sentiment.

Tels sont le *caractère*, l'*aspect*, la *qualité monumentale*, etc.

A entendre *dégager le dogme* par les jeunes artistes, à lire les littérateurs qui s'occupent des choses d'art, on croirait que le caractère est une qualité propre au sculpteur et parfaitement indépendante du modèle. Telle œuvre a du caractère, dit-on, sans s'inquiéter si c'est le caractère qu'elle doit avoir. Caractère, dans ce sens, signifie évidemment *manière*. Les exagérations, les *trous*, sont du caractère ; comme aussi une sorte d'affectation à traiter la statuaire en esquisse.

— Affaires de mode, procédés d'escamotage, ficelles, en un mot, aussi indignes de l'art vrai qu'éloignées du *caractère* véritable.

Celui-ci résulte de l'imitation fidèle, de la reproduction exacte de la nature, et ne résulte de rien autre. C'est en repoussant toutes les idées préconçues sur la beauté, en ne corrigeant sous aucun pré-

texte votre modèle *convenablement choisi*, que vous lui laisserez tout son caractère.

Oui, c'est en dessinant, c'est en modelant simplement et scrupuleusement d'après la nature qui est sous vos yeux, que vous arriverez à imprimer un grand caractère à votre œuvre, le caractère de la nature, le seul qui soit éternel et qui ne change pas avec le goût du jour.

La première qualité d'une statue doit être ce qu'on appelle l'aspect, c'est-à-dire que l'impression produite par sa vue doit d'abord arrêter et charmer le regard. Mais il faut que cette qualité soit autre chose qu'une enseigne trompeuse et qu'on ne puisse pas dire d'une œuvre d'art, à la façon du fabuliste :

De loin c'est quelque chose,
Et de près ce n'est rien.

On dit cependant : « Il faut tout sacrifier à cette qualité première ; il faut surtout sacrifier la prétention de faire nature lorsqu'il s'agit de sculpture monumentale. Voyez, ajoute-t-on, les admirables artistes de la Renaissance. Pour eux la nature existe tout au plus à titre de renseignement ; les exagérations de toutes sortes, les musculatures énormes chez les enfants, les mouvements faux et impossibles, ils se permettent tout, préoccupés seulement de l'aspect général du monument auquel ils se subor-

donnent. Il en résulte que leurs figures, s'harmonisant avec l'ensemble, gagnent par cet ensemble même et n'en paraissent que plus belles. » A cela il faut répondre que nous préférons ce qui nous reste du Parthénon aux admirables sculptures du Louvre, quelque admirables que nous les trouvions ; qu'il ne nous est pas prouvé, il s'en faut, que ces figures sont admirables *parce qu'elles* sont exagérées. Nous les croyons admirables pour d'autres raisons ; comme nous croyons que les figures, en général, de la Renaissance sont belles, précisément par ce qu'elles ont de nature. Nous n'avons aucun doute sur ce fait : qu'elles seraient encore plus belles si elles étaient plus nature, de même que les figures du Louvre *feraient* encore mieux, *même comme aspect monumental*, si elles étaient plus nature. Il faudrait, pour rendre cela évident à tous les yeux, que la contre-preuve fût possible, c'est-à-dire qu'il existât un autre Louvre décoré par un aussi grand artiste que Jean Goujon, mais dont la sculpture serait traitée à un point de vue exclusivement nature.

Si cette preuve n'existe pas pour le Louvre, elle existe ailleurs. Prenons, c'est notre droit, l'arc-de-triomphe. Les trophées qui regardent Neuilly, œuvres d'un artiste habile se préoccupant avant tout de l'aspect, du caractère, du *monumental*, ont-ils ces qualités plus que le trophée de Rude dont le seul dessein était de s'approcher de la nature? La sculp-

ture de celui-ci, plus *rendue*, paraît cependant physiquement plus grande que la sculpture de celui-là, traitée *par masses*. Ce résultat est en opposition avec toutes les théories des *monumentalistes*, et sans le *Départ* on nous donnerait peut-être la *Résistance* et la *Paix* comme des modèles d'art monumental.

De l'Esprit aristocratique.

En ce pays qu'on a dit fou d'égalité, folie *ascendante* qui se guérit en montant, les idées aristocratiques sont bien plus communes qu'on ne le pense. Mais nulle part elles ne sont si bien implantées que dans les habitudes d'esprit des artistes : si bien implantées et si habituelles, qu'ils n'y font aucune attention et ne paraissent pas même s'en douter. Ils en souffrent cependant, mais veut-on jamais s'accuser soi-même de son malheur?

Ainsi l'art, qui devrait tout embrasser, voit de jour en jour se rétrécir le théâtre de son action; lui, dont le monde entier devrait relever, se confine dans un étroit domaine, fréquenté seulement par un petit nombre d'élus et que les masses exclues ne connaissent guère que de nom. Les artistes ont cru grandir en s'isolant; au lieu de s'universaliser, ils se sont spécialisés; ils ont créé des catégories; ils ont déclaré indignes d'eux le commerce, l'industrie,

l'ornement, la décoration même en dehors des sphères officielles. En un mot, ils se sont mis par leur faute à la merci des gouvernements, et maintenant ils se plaisent à répéter que le gouvernement seul peut faire vivre l'art.

L'art tel qu'ils le comprennent, c'est possible; mais non l'art tel qu'il pourrait être. L'histoire prouve que c'est là une erreur; toutes les fouilles le démontrent. Les moindres ustensiles, ceux de l'usage le plus vulgaire, ceux que l'on trouve en creusant le sol autrefois habité par les plus humbles bourgades du monde antique, tous ces débris érodés que nous rend la terre remuée, ont un cachet artistique bien marqué. Médailles, trépieds, flambeaux, armes, vases, etc., tous ces objets sont des *objets d'art*. Qu'on leur compare les nôtres ! Est-ce que l'art ancien est déshonoré pour autant? Le propre de l'art est d'élever toutes choses; il ne descend pas : ce qu'il touche est à l'instant par lui relevé et ennobli.

L'introduction du mysticisme dans l'art dérive encore de l'aristocratie. On a voulu être supérieur aux autres hommes et on a fait intervenir des facultés supérieures à l'homme.

Le mot *idéal* exprime une de ces idées que nous appelons mystiques parce que leur objet est en dehors et au-dessus de l'humanité.

Que veut-on dire quand on parle d'idéal?

L'idéal est ce dont on chercherait en vain le modèle sur la terre. L'artiste bien doué n'en trouve l'image qu'en lui-même.

Voilà le génie de l'artiste élevé du coup au-dessus de la nature. Soit.

« Mais si ce beau idéal n'existe pas dans l'espèce humaine, comment est-il beau par rapport à nous?

« Si un artiste était en effet assez supérieur à l'humanité pour concevoir une beauté surnaturelle, comment serait-il assuré que ces formes, belles à ses yeux, paraîtraient belles au reste des hommes? »

Remarquons avec Em. David que, chez les Grecs, à qui nous l'avons emprunté, le mot idéal signifiait tout le contraire de ce qu'il signifie chez nous.

Suivant le témoignage de Cicéron et de Sénèque, Platon se servit le premier du mot *idea*, idée; il le forma de εἴδω, je vois.

L'idée, pour lui, était la forme des corps, considérée abstractivement et séparée de la matière. C'était un ressouvenir, il fallait avoir vu. Le beau idéal était donc le beau *vu* ou *visible*.

Εἶδος veut dire forme.

On désignait souvent les statues par le mot *idées*.

Si nous pouvions, disait Rude, examiner les choses sans prévention, il est certain que nos idées exagérées sur l'inégalité des intelligences s'amenderaient

singulièrement. Chacun est assez disposé à se croire autant d'intelligence qu'à ceux qui sont au-dessus de lui ; la difficulté n'existe que pour en reconnaître autant à ceux qui sont au-dessous. Si, dans un accès de modestie, nous avons proclamé supérieur un de nos contemporains et que nous venions à nous trouver en contact avec lui, nous sommes immédiatement désillusionnés. Contre notre attente, nous ne voyons rien en lui d'extraordinaire. Combien de temps ne vivrait-on pas, même dans l'intimité, avec un homme illustre dont on ne connaîtrait pas les œuvres, sans se douter qu'il est illustre? Cela vient de ce que l'on veut à toute force voir dans les inégalités de talent les sûrs indices de l'inégalité des intelligences, et que là où les intelligences paraissent égales, il nous répugne d'admettre que les talents puissent être inégaux.

Nous ne voulons pas que le talent, *résultat du travail*, puisse être accessible à tout travailleur. Nous nous refusons à reconnaître que deux inégales intelligences étant données, l'inférieure pourra, en prenant de la peine, atteindre où n'arrivera jamais la supérieure paresseuse ; que le talent consiste dans la mise en œuvre de pensées, même restreintes, plutôt que dans l'abondance des pensées. Et nous luttons ainsi contre l'évidence, contre notre propre sentiment et contre notre vanité même, bien inspirée cette fois, parce que l'idée d'inégalités radicales et

natives, de dons, de priviléges, va bien à notre esprit aristocratique. O contradiction! nous voulons garder un peu pour nous le bénéfice de ce préjugé que nous n'acceptons pas sans restrictions quand c'est un autre qui en profite.

Une objection bien souvent produite déjà contre la méthode préconisée par Rude est celle-ci : Rude ne faisait pas des artistes !

Qui dit cela? Sont-ce des gens du monde? on le concevrait à peine. Comment s'expliquer ce reproche articulé par des artistes? Faire un artiste! c'est-à-dire faire, dans le langage adopté, un homme supérieur, faire un homme de génie! Il y a là une contradiction dans les termes si palpable, si criante, si énorme, qu'en vérité si elle n'avait pas été formulée, on douterait qu'elle fût possible. Demandez donc aux artistes faits qui les a faits! Demandez qui *les fera* aux jeunes gens qui aspirent à conquérir ce beau titre? Ni les uns ni les autres ne daigneront répondre à une telle impertinence.

Si un homme se levait aujourd'hui annonçant la prétention de pouvoir faire des artistes, on le prendrait pour un mystificateur (le mot est honnête) ou pour un fou, et l'on aurait cent fois raison.

Ne pas faire d'artistes, cela veut dire qu'on les laisse se faire tout seuls, ce qui est la seule manière d'en faire, probablement. La seule chose qu'on

puisse apprendre aux hommes, c'est une méthode pour apprendre. Plus cette méthode est simple, plus elle est dégagée de toute théorie, meilleure elle est. C'est là certainement et nulle part ailleurs que se trouve le secret de la force des écoles antiques et des écoles de la Renaissance. C'est cette transmission d'une méthode qui constitue ce qu'on appelle la tradition : or, la tradition s'appliquant aux *procédés* toujours multiples, compliqués, individuels, et par conséquent mobiles, n'aurait pas de sûreté et serait inutile. Il faut qu'elle transmette quelque chose de simple. C'est ce qui avait lieu chez les Grecs, qui se transmettaient une méthode, et rien de plus. Aussi bien, est-ce tout.

L'art statuaire, dans l'antiquité, reposant sur un principe certain, sur les bases solides de l'*observation naturelle*, s'enrichissait de toutes les acquisitions faites successivement par les maîtres, et le point de départ restant le même, la filiation des écoles formait une véritable tradition. « Chez les modernes, au contraire, dit Em. David, l'art a essuyé sans cesse dans sa propre théorie de fatales révolutions ; chaque génération s'est fait à elle-même des opinions nouvelles, et quelquefois elle a remplacé d'anciennes erreurs par des erreurs plus dangereuses. »

Qu'étaient les écoles du XVIe siècle dont on parle si souvent et avec tant de légèreté ou d'ignorance ? Des écoles d'apprentissage pratique, pas autre chose !

Les nôtres ne s'occupent que de l'apprentissage théorique, et quelle théorie ! A la Renaissance, les élèves étaient admis dans les ateliers des maîtres; ils y travaillaient pour le compte et sous l'œil du maître; ils changeaient fréquemment d'atelier, quittant l'un pour aller chez l'autre, et cherchant avant tout à apprendre leur métier.

On sait que pendant tout le moyen-âge les sculpteurs, complètement assimilés aux ouvriers des autres *métiers*, étaient établis en corporations et désignés sous le nom modeste de *tailleurs d'ymaiges*.

De nos jours, l'enseignement paraît se borner à donner aux élèves une manière, c'est-à-dire un maniérisme; et que d'efforts ne faut-il pas plus tard pour *oublier* ces trompeuses leçons!

Avec la méthode de Rude, la manière imposée du maître à l'élève n'est plus possible, puisque cette méthode consiste à faire imiter le modèle le plus exactement, le plus naïvement qu'il se peut. Comme moyen de vérification, elle met aux mains de l'élève des instruments et des procédés infaillibles. Cela vaut mieux que l'œil, si exercé qu'il puisse être, d'un maître. — Exercé, dans le dictionnaire des arts, est bien souvent synonyme de faussé. — En un mot, la méthode de Rude a fait et fera des *sculpteurs*. Elle n'affiche pas la chimérique prétention de faire des artistes.

En parlant de ce que l'on appelle le génie, nous avons vu qu'un de ses moyens de manifestation était une production hâtive, instantanée pour ainsi dire. C'est là un caractère d'invention toute moderne. En effet, selon Em. David, c'est « sous Louis XIV et plus encore sous Louis XV qu'on se persuada que les chefs-d'œuvre devaient être produits avec promptitude, sans efforts, et comme par *inspiration.* »

Mais cela remonte plus loin : car au temps du Dominiquin on disait déjà qu'il n'avait pas de génie : on l'avait appelé, dans sa jeunesse, le *bœuf* de l'école, à cause de son travail opiniâtre. Daniel de Volterre, au jugement de Dargenville, *avait peu de dispositions,* parce qu'il travaillait difficilement et qu'il employa quatorze ans à peindre la chapelle Massimi, à Rome, à la Trinité-du-Mont.

Le Poussin, durant sa vie, fut apprécié en France de la même manière. Il écrivait de Paris au chevalier del Pozzo : « Les ouvrages qui exigeraient un long travail, ils veulent ici qu'on les *estropie* en un jour. Si je demeurais dans ce pays, il faudrait que je devinsse un *strapazzone* (gâcheur), comme ceux que j'y vois. » Tous les artistes consciencieux, et qui aiment vraiment l'art, travaillent lentement.

Rude estimait que la Vénus Callipyge, de Naples, avait exigé au moins dix ans de travail assidu.

Ghiberti employa quarante ans à exécuter les portes du baptistère de Saint-Jean.

Jacques della Quercia, l'un de ses concurrents, avait travaillé douze ans à la fontaine de Sienne.

Michel-Ange travailla huit ans à son Jugement dernier.

Rembrandt changeait et effaçait sans cesse, et passait deux ou trois mois à peindre une tête.

Léonard de Vinci abandonna plusieurs de ses ouvrages sans les terminer : « Apprends l'exactitude avant la prestesse, » disait-il (1).

Bouchardon, malgré son extrême facilité, travailla douze années entières à la statue équestre de Louis XV et mourut sans l'avoir achevée.

On ne tient pas compte de tout cela. Par tous pays :

> L'homme est de glace aux vérités;
> Il est de feu pour les mensonges.

En France, ce feu est attisé par une impatience particulière. Aussi le merveilleux est-il un besoin pour ainsi dire quotidien. Nous n'estimons que les tours de force.

Cette impatience obscurcit notre jugement. Qui de nous, aux jours de découragement, jours fréquents sous l'*âge de fonte* où nous vivons si mal, qui de nous ne s'est pas surpris songeant que notre siècle et notre pays ne sont pas artistes? C'est surtout à l'époque des expositions, et principalement en sortant

(1) *Della pittura*, p. 51.

des salles de sculpture, que nous sommes assaillis par ces réflexions désobligeantes. Oui, l'immense majorité des œuvres exposées est médiocre ; l'art est dans une voie déplorable, nous le contesterons moins que personne ; mais nous croyons que cette majorité, fût-elle bonne au lieu d'être mauvaise, nous désespérerions toujours. Nous ne voulons pas nous soumettre aux conditions de la durée ; la notion de temps est de toutes la plus inconnue ; et en France, jusqu'à ce que la sculpture nous ait offert, en une seule année, autant de chefs-d'œuvre que toute l'antiquité, nous persisterons à nous considérer comme à jamais déchus. — Si un homme, pendant une soirée, n'a pas à lui seul autant d'esprit que tout le dix-huitième siècle pendant ses cent ans, nous le déclarons bien peu spirituel ; — et puis nous faisons des invocations au génie. Il n'y a que lui qui puisse nous sauver.

Un chef-d'œuvre en dix ans! belle malice. Qui n'en ferait autant? Un chef-d'œuvre en une nuit, à la bonne heure! Voilà le génie.

Evidemment tout cela est puéril, et si l'impatience et l'instinct de merveillosité ne nous égaraient pas, nous porterions peut-être un jugement tout opposé sur les tendances de notre âge.

En prenant, non pas les résultats par années, mais par périodes de trente ans, si l'on veut, on voit que le nombre des œuvres remarquables est beaucoup

plus élevé qu'on ne l'aurait cru. Et cependant les conditions sont mauvaises aux artistes, celles qu'ils se sont faites non moins que celles qui leur sont faites. La réforme des premières, dès à présent possible et ne relevant que de l'initiative de quelques-uns, suffira, nous l'espérons, à montrer combien sont injustes les accusations d'impuissance adressées à notre époque.

Nous avons souvent cité Em. David, ainsi que faisait habituellement Rude dans la conversation. Leur manière d'apprécier les principes généraux ne diffère pas essentiellement; mais, s'ils partent à peu de chose près du même point en théorie, ils arrivent sur le terrain de la pratique à des conclusions qui n'ont rien de semblable.

L'écrivain, couronné par l'Institut en 1805, conseille aux jeunes artistes de commencer par copier les antiques et de les copier par morceaux séparés; puis de n'aborder ensuite le modèle vivant que par morceaux (1).

Rude a toujours enseigné qu'il fallait commencer par les *ensemble* avant d'aborder les détails.

Le point ultime des études pour Em. David était le point initial pour Rude.

(1) C'est aussi la conclusion du rapport fait par M. Félix Ravaisson, au nom de la Commission chargée, en 1853, par le ministre d'examiner quel est le meilleur mode de l'*enseignement du dessin dans les Lycées*.

Cette différence est radicale. Elle suffit pour mettre un abîme entre eux. Nous n'insisterons donc pas plus longtemps sur un parallèle d'ailleurs sans importance au fond.

Nous ne cherchons pas pour Rude un mérite d'inventeur dont, vivant, il se serait défendu. Une seule chose lui importait, et c'est la seule qui nous importe aussi : retrouver la méthode rationnelle suivie par les artistes de l'antiquité.

Que la découverte de cette méthode lui appartienne en tout ou en partie seulement, ou même ne lui appartienne point, qu'importe encore un coup? Est-elle bonne? voilà la question. C'est le seul point que nous affirmions; mais nous l'affirmons résolument. Nous avons pour garants les résultats déjà produits; et l'avenir, nous en sommes convaincu, ne nous démentira pas.

RÉSUMÉ

des Considérations sur la Sculpture.

Notre seul but, en consignant ici ces sujets de discussion et de critique, a été d'appeler sur eux l'attention des jeunes artistes, et, par cela même, de détruire quelques erreurs. Nous les livrons tels quels aux réflexions de tous ceux que l'avenir et les destins de l'art intéressent.

Résumons-les.

Les causes qui influent sur le développement des arts sont générales ou individuelles.

Quelle que soit la valeur des premières, nous n'avons pas prise sur elles et nous ne pouvons que faire des vœux pour leur amélioration, en admettant qu'elles soient actuellement mauvaises. En les supposant aussi propices qu'on le voudra, leur influence serait nulle en l'absence des secondes sur lesquelles nous avons prise d'ores et déjà.

C'est donc de celles-ci, des causes individuelles, que nous devons nous occuper; elles sont toutes comprises dans la *méthode*.

La méthode à elle seule, et en l'absence des causes générales, peut remettre l'art dans sa véritable voie.

Cette méthode peut se définir ainsi : *L'exploration intégrale de la nature humaine.*

Elle est là tout entière et elle n'est que là.

Plus cette exploration sera profonde, scientifique, complète, mieux cela vaudra ; mais son champ est limité : c'est la nature humaine, et rien au-delà. Ajoutons, au risque de nous répéter, qu'avec ce principe la chute des écoles n'entraîne plus la chute de l'art, parce qu'à proprement parler il n'y a plus qu'une vaste école, partout la même ; seulement, selon les temps, les lieux et les hommes, cette école, identique au fond, peut et doit se manifester avec des nuances diverses. Ainsi une même graine germant dans des conditions différentes de terrain, de chaleur, d'humidité ou de lumière, donnera toujours naissance à la même plante ; mais celle-ci offrira des variétés de forme ou de coloration en rapport avec la diversité de ces conditions.

A ces différences toutes superficielles, tout extérieures, se bornent les écarts, quand le point de départ et le point d'arrivée sont ainsi nettement connus, nettement déterminés. Plus de ces caprices, de ces modes, de ces incertitudes, de ces déraisons qui, lassant ou décourageant les jeunes gens, étouffent à leur naissance tant d'artistes bien organisés cependant.

Avec les méthodes ordinaires, que se passe-t-il? Le professeur, malgré tous ses efforts, n'est pas toujours sûr de ses conseils; l'élève le prend souvent en défaut. D'un autre côté, ces conseils sont répétés quelquefois pendant des années avant d'avoir frappé l'élève pour qui c'est un bourdonnement analogue à celui des gronderies des parents pour les enfants. Souvent encore l'élève a des idées préconçues sur le beau, le laid, sur l'art, sur le métier, sur les façons du métier; il se garde bien d'en faire part à son professeur. De là une résistance inexplicable pour celui-ci, une (qu'on nous passe le mot) une *rétivité* muette.

La méthode Rude pare encore à ces inconvénients, parce que, simple et saine, elle domine les petits systèmes individuels et qu'elle force, impersonnelle elle-même, l'élève à s'incliner devant la nature.

Quelles que soient les idées préconçues sur l'art et sur sa destination, le fait est qu'on ne peut le tailler que dans la nature. Il faut donc s'approprier cette nature aussi complètement que possible. Quand il en sera maître, l'artiste, selon son titre particulier, nous la montrera soit amusante, soit émouvante, soit grandiose.

Pour enrichir l'art d'une variété infinie de types, quel moyen plus efficace que cette prise de possession?

On dira : « Beaucoup de nos artistes modernes ont fait et font *nature*, et sont cependant loin de l'antique. » N'appelle-t-on pas souvent *nature* l'apparence de la nature?

Les moyens employés par ces artistes modernes ne manquaient-ils pas de l'exactitude nécessaire pour arriver à la consistance, à la cohésion de l'antique? Il ne s'agit pas de rendre la peau (1) ; il s'agit d'explorer *intégralement* la nature humaine.

On dira encore : « Tous les maîtres consciencieux, quelle que soit leur méthode, au lieu de s'imposer aux élèves, leur recommandent la recherche persévérante du naturel. » Oui, mais qu'est la recommandation sans le moyen? Les maîtres attentifs, malgré leurs précautions, ne peuvent éviter de *déteindre* sur les élèves ; que sera-ce des insouciants? et qui répondra de la conscience de tous les professeurs?

Enfin, on objecte que par cette méthode de mensuration, d'exploration instrumentale, on n'apprend que le métier. Eh! sans doute. N'est-ce pas la seule chose qui s'apprenne? On n'apprend pas à être un homme de génie. Encore une fois, Rude voulait faire des *sculpteurs*. Les artistes se font tout seuls. Mais il *faut* d'abord savoir son métier ; cela n'empêche pas

(1) Rude recommandait d'étudier à la lampe la Vénus de Médicis. En faisant varier l'angle d'incidence de la lumière, on trouve toute la myologie sur cette figure en apparence si unie. Le dedans s'anime en y regardant de près.

le génie de venir, au contraire. Pour dire toute notre pensée, nous croyons qu'il vient surtout quand on ne le cherche pas : en fait d'art, pour rester dans notre sujet, le génie, selon nous, c'est, plus souvent qu'on ne le croit, *l'absence de prétentions*.

Entrons maintenant à l'atelier.

ENSEIGNEMENT DE F. RUDE.

Premier point. — Nous supposons : 1° que le modèle est sur la table, *bien posé* et *sûr de la pose;* 2° qu'il s'agit d'une pose debout; 3° que l'élève veut exécuter une figure de la même grandeur que le modèle, et que son armature (1) est dressée sur sa plinthe en terre. La première chose à faire est de tracer sur la table la place des pieds du modèle, en suivant les contours de ceux-ci avec un crayon blanc. Cette simple précaution permet au modèle de retrouver la pose très-facilement.

On se place ensuite en face du modèle, on aligne la partie supérieure d'un fil à plomb sur le milieu de la fourchette du sternum (entre l'articulation des deux clavicules), et, par le point où le plomb du fil touche la table, on tire une ligne droite A B (fig. 1re). Cette ligne doit être dans le plan vertical passant par le fil à plomb et par le point milieu de la fourchette du sternum. On le vérifiera en alignant de nouveau le

(1) L'armature est une sorte de charpente en fer, qui doit être recouverte de terre (fig. 2).

sternum avec le fil. Cette ligne A B doit être alors entièrement cachée par le fil. On se place ensuite de façon à voir le modèle de profil, en choisissant le côté qui laisse le mieux apercevoir le milieu de la fourchette du sternum. Alignant ce même point avec l'extrémité supérieure du fil à plomb, on marque sur la ligne A B le point de rencontre de cette ligne avec le plan vertical passant par le fil et le sternum : soit le point C. De ce point, avec l'équerre, on mène la ligne droite D E perpendiculaire sur A B, et on la prolonge sur la table de chaque côté de A B.

Le point C est la projection du sternum.

On trace sur la plinthe deux lignes droites A′ B′ et D′ E′ (fig. 2) qui se coupent aussi à angles droits, et dont le point d'intersection C′ se trouve un peu en avant du centre de projection verticale de l'armature. (Il faut laisser de la place pour la terre dont l'armature sera recouverte quand on modèlera.)

Revenant alors au modèle, on place la pointe d'un grand compas sur le point C (fig. 1re), et on ouvre le compas jusqu'à ce que la pointe de l'autre branche s'appuie sur le milieu de la fourchette du sternum. On reporte le compas ainsi ouvert sur l'armature, et, plaçant l'une de ses pointes au point C′, on trace avec l'autre une ligne courbe sur la mince couche de terre dont on a déjà recouvert l'armature.

On prend le fil à plomb, et, l'alignant sur la ligne A′ B′, on marque le point où son extrémité supérieure

Fig. 1. — Modèle.

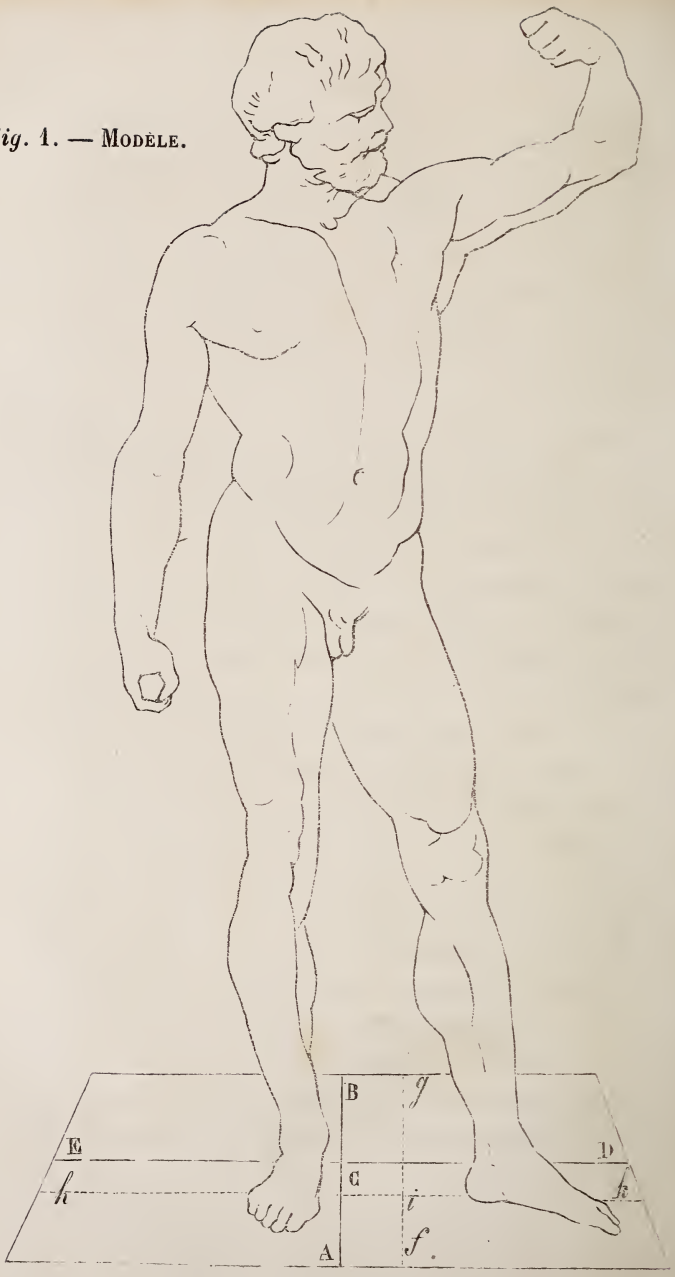
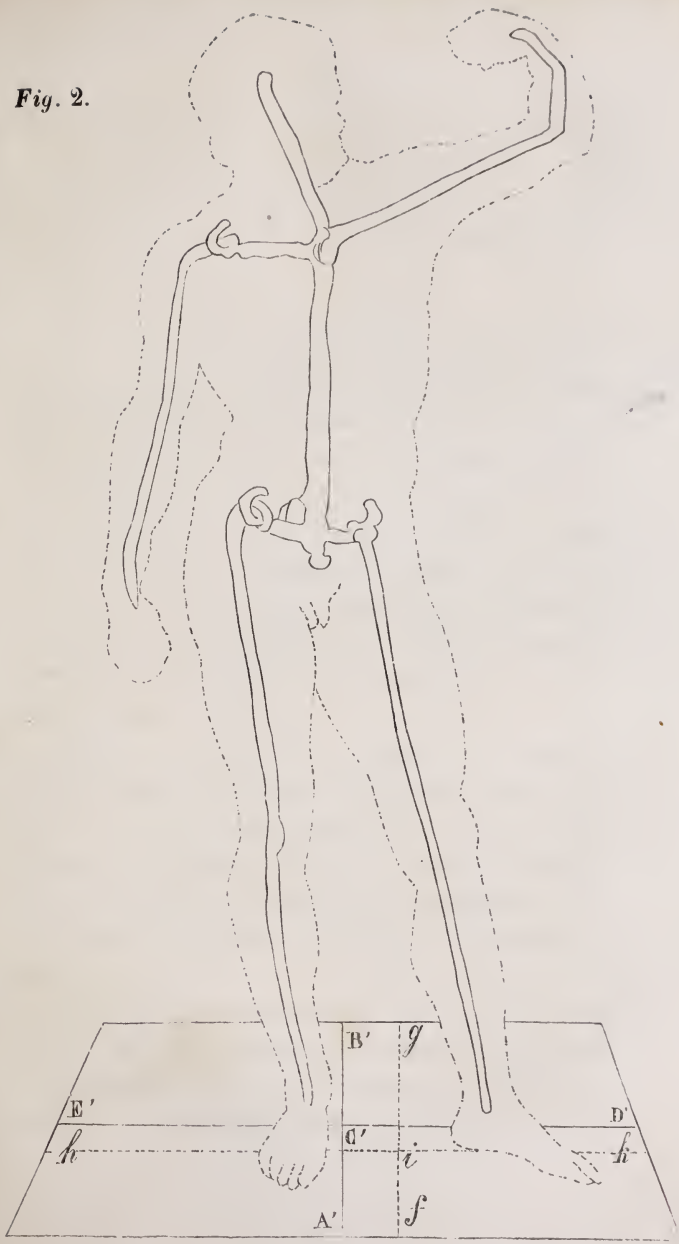


Fig. 2.



vient couper la ligne courbe tracée par la pointe du compas ; à ce point on enfonce une cheville ; puis, alignant le fil sur D′ E′, on enfonce ou l'on avance cette cheville jusqu'à ce que son extrémité libre vienne affleurer le fil.

On a ainsi un premier point posé.

On conçoit qu'ici une seule chose est nécessaire ; c'est la justesse de la hauteur. Or, elle est donnée par l'intersection de la courbe décrite par le compas et de la perpendiculaire élevée du point C′, où s'appuie l'une des branches de ce même compas. Si, de plus, ce premier point partage l'armature en deux moitiés latérales sensiblement égales, le reste importe peu. C'est en effet sur lui que viendront se coordonner tous les points qu'on placera ultérieurement.

Le *deuxième point* doit déterminer la position du pubis. On sait que ce que l'on nomme vulgairement le pubis offre un point saillant sur la ligne médiane du corps et que ce point saillant correspond à l'articulation des deux os pubis. Les anatomistes désignent cette articulation sous le nom de *symphise des pubis*.

Après s'être assuré que le modèle est bien resté dans la pose — vérification désormais facile à l'aide du point de repère C et du sternum — on se met en face de lui et on aligne le fil à plomb sur le pubis,

en ayant soin que le fil soit dans un parallélisme parfait avec la ligne A B. Cette précaution est importante, c'est d'elle que dépend l'identité *du point de vue*. Si donc l'œil ne suffisait pas, il faudrait se servir de l'équerre ou du compas pour arriver à ce parallélisme. Quand on a la certitude d'y être arrivé, on trace sur la table, dans la projection du fil, une ligne droite, soit la ligne *f g* (fig. 1re).

On se met ensuite de profil, comme on l'a fait pour le sternum; le fil, aligné sur la symphise des pubis et parallèle à la ligne D E, donne sur la table une projection *h k* qui vient couper *f g* en un point *i*.

On mesure *avec deux compas* la distance du point *i* à la ligne A B d'une part, et à la ligne D E d'autre part, en ayant soin de les tenir de façon que leurs plans forment entre eux un angle droit, en d'autres termes en les tenant d'*équerre*. On les reporte sur la plinthe dans cette position, et la pointe qui était sur A B étant placée sur A′ B′, la pointe qui était sur D E étant placée sur D′ E′, la rencontre des deux autres pointes donne sur la plinthe un point *i′* qui est la reproduction exacte du point *i* de la table.

On a besoin de deux compas dans le cas où le point *i*, projection du pubis, tombe à droite ou à gauche de la ligne A B. Il est clair qu'un seul suffit quand le point *i* tombe ou sur A B ou sur D E.

Maintenant, pour déterminer sur l'armature le point des pubis, on prend avec le compas la distance

du point *i* au pubis du modèle; on place une des pointes du compas ainsi développé au point *i'* de la plinthe, et, avec l'autre pointe du compas, on décrit sur la terre de l'armature une ligne courbe. On aligne ensuite le fil à plomb sur le point *i'* et on place une cheville à l'endroit où la projection du fil, tenu parallèlement à A' B', vient couper la ligne courbe décrite par la pointe du compas. Cette cheville est amenée enfin à l'affleurement du fil aligné de profil sur le point *i'* et parallèlement à D' E'; et le point des pubis, le second de la figure, est ainsi déterminé exactement.

Le *troisième point* doit correspondre à la malléole interne de la *jambe qui porte le plus*. Est-il nécessaire de faire observer que dans *toutes* les figures une jambe porte plus que l'autre? Il n'y a d'exceptions à cette règle que pour certaines cariatides, quelques termes et les productions de l'art égyptien et assyrien. Encore ces dernières sont-elles plus du domaine de l'ornementation hiéroglyphique que de la statuaire proprement dite. Au surplus, dans le cas où les malléoles se touchent, le précepte de placer le troisième point à la malléole interne est, par le fait, doublement utile.

Si l'on a compris ce qui précède, on a compris l'enseignement de Rude. De ce qui formait la partie

initiale de cet enseignement, tout se trouve là, en germe du moins, la théorie et la pratique, le principe et le procédé. Aussi Rude insistait-il sans trève sur l'importance capitale, sur la nécessité de savoir poser et bien poser ces trois points. « D'abord, disait-il à ses élèves, quand vous saurez poser ceux-là, vous saurez poser tous les autres. C'est toujours la même chose, et les trois premiers sont les plus difficiles. Avec eux vous êtes sûrs du point de départ et vous savez où vous allez; vous avez des repères et des moyens de contrôle certains; ces trois points vous donnent une base solide; c'est le ferme trépied qui vous permet d'asseoir votre œuvre avec sécurité et de la mener à bien; par eux vous possédez déjà les proportions et le mouvement général du squelette de votre figure, en d'autres termes, son ensemble. Or, ce sont les proportions, le mouvement, l'ensemble, qui constituent la physionomie et le caractère propre de chaque individu. Vous reconnaissez quelqu'un à une grande distance et alors que l'éloignement ne vous laisse encore distinguer ni son visage ni aucun détail de son vêtement ou de sa personne : d'où vient cela? De ce qu'il vous a suffi d'apercevoir son habitude extérieure. L'habitude extérieure se traduit, en sculpture, par les trois points qui vous donnent les longueurs et le mouvement du squelette. » Il ajoutait que rien n'était plus simple que de poser ces points : une équerre, un fil à plomb

et un compas. C'est élémentaire, même pour les menuisiers. « Au reste, disait-il encore, pourvu qu'ils soient posés juste, peu importe le moyen. Je vous propose celui que je connais et que je crois le plus simple; si vous en connaissez un meilleur, tant mieux! je ne tiens pas au mien. » Nous croyons qu'il n'en est pas de plus facile et de plus sûr en même temps. Cette assertion ne surprendra que les personnes absolument étrangères à l'étude des sciences. La géométrie descriptive, en effet, détermine la *position d'un point dans l'espace* (1) *par la rencontre de trois plans non parallèles*. Or, les deux lignes A B et D E, tracées dans la projection du fil à plomb, figurent deux plans qui se coupent à angles droits, et leur intersection dans l'espace serait figurée par la perpendiculaire élevée du point C ; c'est de ce point C, pris comme centre, que le compas décrit une portion de circonférence pour venir couper cette perpendiculaire ; on peut faire passer un plan tangent par ce point d'intersection. Les éléments de détermination du point dans l'espace qu'exige la formule que nous venons de rappeler sont donc complets. Cette formule n'est pas la seule que donne la géométrie descriptive : ainsi encore, la position d'un point dans l'espace se détermine par l'intersection de trois sphères. Les procédés de la *mise aux points*

(1) Point *ronde-bosse*, dans la langue des ateliers.

en sont l'application. Nous verrons plus loin que cette dernière formule est utilisée par nous toutes les fois qu'elle n'exige pas la construction d'appareils spéciaux.

Encore un mot sur l'utilité de ces trois premiers points. Quand ils sont bien placés, ils font infailliblement *porter* la figure. Il semblera peut-être que nous ne devrions pas parler de ce mérite, tant il est élémentaire. Cependant, si les commençants eux-mêmes font en général *porter* leur figure, il y a là quelquefois une difficulté assez sérieuse pour tenir en échec des artistes éprouvés. L'anecdote suivante, un peu ancienne déjà, mais authentique, nous en fournira la preuve :

M. ***, statuaire d'un grand mérite, montait une figure, et, à son indicible étonnement, il ne pouvait réussir à la faire *porter*. Il modifiait l'inclinaison du torse, puis revenait au premier mouvement ; il avançait tantôt un pied, tantôt l'autre ; il changeait un peu la ligne des bras, etc., le tout en vain.

Enfin, impatienté de ces tâtonnements inutiles : « Allez-vous-en, dit-il au modèle, immobile et crispé dans la pose, allez-vous-en ! ça ne porte pas, je suis ensorcelé aujourd'hui. — Mais, répond le modèle, si c'est cela qui vous embarrasse, voulez-vous que je vous donne le moyen de faire porter ? — Ah ! parbleu, dit M. *** en *toisant* son modèle, je le veux, certes ! et je suis curieux de vous voir à l'œuvre.

— C'est très-simple, réplique le modèle; tenez, voici comment s'y prennent les élèves à l'atelier Rude. » Et il explique rapidement la manière de procéder que nous avons décrite plus haut. — « Allons! soit, dit M. ***, essayons. » Le modèle remonte sur la table; le fil à plomb et le compas indiquent bien vite à l'artiste par où pèche l'assiette de sa figure, et, en quelques minutes, il constate que *ça porte*.

M. *** est un homme d'esprit et un véritable artiste. Loin de se montrer gêné par le souvenir de cette leçon, il se plaisait à le rappeler toutes les fois que ce modèle posait pour lui — et cela lui arrivait souvent. — M. *** disait, en commençant la séance : « Eh bien! mon camarade, nous allons *Ruder* aujourd'hui.

Reprenons la pose de nos points.

Epaules. — Quand les trois points principaux sont arrêtés, on passe aux points des épaules.

Avec le compas, on mesure sur le modèle la distance du point du sternum à l'endroit le plus saillant de l'épaule ostéologique du côté droit, c'est-à-dire à l'endroit où la partie osseuse de l'épaule vient faire saillie sous la peau. Ce point correspond, pour les anatomistes, à la face externe de l'*acromion*, recouverte par la peau.

On reporte cette distance sur la figure, en plaçant

une des pointes du compas, tenu la charnière en haut, sur la cheville du sternum, et en traçant avec l'autre pointe une portion de circonférence sur l'épaule droite de l'armature. On aligne de profil, avec le fil à plomb, ce même point saillant sur le modèle, le fil étant tenu parallèlement à la ligne D E ; on mesure la distance entre la projection du fil, ainsi tenu, et la ligne D E ; on reporte sur la plinthe cette distance, et le fil, aligné de bas en haut sur la figure, donne, par son intersection avec la ligne courbe tracée tout à l'heure par le compas, le point où il faut placer une cheville, la pointe en bas.

La distance, mesurée ensuite avec le compas, d'une des lignes A B ou D E à l'acromion du modèle et reportée sur la figure, indique de quelle quantité cette cheville doit être enfoncée.

Pour placer le point de l'épaule gauche, on répète exactement la même opération. A chaque point nouveau on s'assure que la pose est la même au moyen des points de repère, C et sternum.

Bassin. — On choisit pour placer les *points du bassin* la partie la plus élevée de la convexité de l'os des iles (crête iliaque). On commence par mesurer au compas la distance d'une des lignes A B ou D E à ce point du bassin, sur le modèle ; on reporte sur la figure cette hauteur en tenant le compas (c'est-à-dire le plan qui passerait par ses deux branches ouvertes)

parallèle à la ligne D′ E′ et en traçant sur l'armature une portion de circonférence avec la pointe libre. L'autre pointe a été placée sur la ligne de la plinthe homologue à la ligne de la table qui a servi de point de départ et à une distance du point C′ égale à la distance où cette pointe avait été placée relativement au point C. Il doit être bien entendu maintenant que toutes les mesures prises sur le modèle sont prises aussi et de la même manière sur la figure. Nous n'y reviendrons plus.

Avec le fil à plomb aligné parallèlement à D E et ensuite à D′ E′, on obtient un point d'intersection où l'on place une cheville ; puis à l'aide du compas d'épaisseur, à pointes recourbées, dont l'une a été placée sur le pubis, on enfonce cette cheville d'une quantité indiquée par l'ouverture des branches de ce compas.

Quand les deux points du bassin sont ainsi placés, on mesure sur le modèle, avec le compas, la distance d'un de ces points à l'autre. Cette distance reportée sur la figure vérifie leur exactitude. C'est une sorte de preuve par le double.

Rotules. — Pour les *rotules,* les points se placent sur leur partie la plus saillante ; c'est, à peu de chose près, leur milieu.

On arrête le point de la *malléole* interne de la *jambe qui porte le moins.*

Et enfin, on détermine la place des *malléoles externes*, en mesurant avec le compas la hauteur de la malléole au-dessus du point le plus voisin de la ligne D E et D′ E′, en mettant une cheville au point d'intersection de cette hauteur avec la projection du fil à plomb aligné parallèlement à D E, puis à D′ E′, et en l'enfonçant d'une quantité déterminée par l'ouverture d'un compas d'épaisseur dont l'une des pointes a été appliquée sur la malléole interne de la même jambe.

Tous les points de la face antérieure de la figure sont maintenant posés.

Nous allons indiquer ceux qu'il est essentiel de placer sur la face postérieure.

Le fil à plomb nous est désormais inutile, car il ne s'agit plus que d'établir les rapports entre les points nouveaux et les points déjà posés ; le compas suffit. Ainsi nos instruments se simplifient à mesure que la besogne avance.

Il importe de poser deux points principaux pour le torse, par derrière : l'un supérieur, l'autre inférieur.

Le *supérieur* se détermine en prenant avec le compas, sur le modèle, la distance du point C à la vertèbre la plus saillante de l'emmanchement du col avec le dos. En général, c'est l'apophyse épineuse de

la première vertèbre dorsale qui se fait le mieux voir à travers la peau. On reporte cette distance sur la figure. Puis, sur le modèle, le compas mesure la distance de l'un des deux *acromions* à cette vertèbre et la reporte sur la figure; enfin, sur le modèle, l'épaisseur prise du point du sternum à cette vertèbre est aussi reportée sur la figure, et le point supérieur dont il s'agit est posé.

Le point *inférieur* du torse se place en mesurant : 1° la distance du point supérieur que l'on vient de poser à la partie la plus saillante du sacrum; 2° la distance du point de la hanche au sacrum; 3° l'épaisseur du pubis au sacrum; et en reportant, comme toujours, ces mesures sur la figure.

Avons-nous besoin de faire remarquer ici que la manière de déterminer les points a changé pour ces deux derniers? Ce n'est plus l'intersection de trois plans, comme pour les premiers; c'est maintenant l'intersection de trois sphères qui nous les donne. Nous voici donc revenus, comme nous le disions plus haut, aux procédés des metteurs aux points. Seulement nous n'avons pas besoin de leur châssis d'enveloppe.

Quand ces deux points sont posés sur la face postérieure du torse, non-seulement le mouvement général de la figure est arrêté, mais la figure tout entière est arrêtée ronde-bosse ; elle est, comme on dit,

sur ses plans, et tous ses aspects ont leurs valeurs. Il ne nous reste à parler que des bras et de la tête, dont les mouvements particuliers peuvent être déjà pressentis à l'aide du mouvement général de la figure. Nous le ferons en peu de mots : c'est la répétition du procédé que nous venons d'indiquer pour les deux derniers points; c'est-à-dire, c'est l'application du principe de détermination d'un point au moyen de trois sphères qui se coupent. Le point C ne nous servira plus.

Pour les *bras,* on mesure la longueur des os sur le modèle avec le compas, en mettant les deux pointes de cet instrument sur les têtes des extrémités de chacun des os, toutes les fois qu'on le peut.

Chacun des points des bras que l'on juge nécessaire de poser s'ordonne par rapport à deux ou trois points du torse, et l'on complète leur exactitude en mesurant l'épaisseur du bras à l'endroit où on les place.

Le mouvement de la *tête,* quel qu'il soit, est déterminé par la position des deux *tragus.* (Les anatomistes nomment ainsi cette éminence aplatie et triangulaire située au-devant de l'orifice du conduit auditif externe.)

La position du tragus droit est donnée par : 1° sa distance au point du sternum; 2° sa distance à l'a-

cromion gauche ; 3° sa distance au point supérieur du torse par derrière (première vertèbre dorsale).

Pour avoir la position du tragus gauche, on mesure sa distance à la première vertèbre dorsale, et, au lieu de mesurer comme pour le précédent la distance qui le sépare de l'acromion opposé, on mesure celle qui le sépare de l'autre tragus. De façon que si, pendant cette opération, le modèle n'avait pas tenu sa tête dans une immobilité absolue, on aurait toujours l'épaisseur exacte de la face. C'est ici surtout la chose la plus importante, on le comprend.

Cette description de procédés techniques a pu sembler longue : il n'a pas dépendu de notre volonté de la faire plus courte. Nous espérons, d'ailleurs, avoir été clair, même pour les personnes étrangères au sujet que nous traitons, si elles ont été attentives ; et nous estimons que les descriptions sont toujours assez brèves quand elles sont facilement intelligibles. Ceux qui sont familiarisés avec ces matières nous pardonneront d'avoir été minutieux, en songeant que ce n'est pas pour eux que nous avons donné tant de détails.

En somme, nous n'avons parlé que des points principaux, nous bornant strictement à ceux que Rude considérait comme indispensables. Il est évident qu'ils peuvent être multipliés à l'infini ; mais

c'est à l'artiste, en face de son œuvre, qu'il appartiendra d'apprécier le nombre des points qui lui sont nécessaires. Lui seul est juge ici.

Afin d'abréger autant qu'il nous était possible, nous avons supposé une pose debout et une figure à exécuter de même grandeur que le modèle. Nous n'aurions rien dit de plus en faisant d'autres hypothèses, et nous aurions craint, en compliquant notre sujet, de détourner une partie de l'attention du lecteur. Nous voulions qu'elle fût concentrée tout entière sur le procédé que nous lui indiquons. Ce n'est pas trop de toutes ses forces pour bien saisir la portée d'un fait, quand ce fait ne lui est pas habituel. Si nous avons atteint le but que nous nous sommes proposé, il ne nous reste rien à ajouter.

Quelle que soit la pose, en effet, on sait maintenant qu'il faut commencer par arrêter trois points principaux, soit par les intersections non parallèles de trois plans, soit par la rencontre de trois sphères, et que les autres points, placés sur les saillies osseuses, doivent se rapporter à ces trois points et se contrôler mutuellement. Tout est là.

Dans le cas où la figure devrait être exécutée plus grande ou plus petite que le modèle, une échelle de proportions, tracée sur le mur de l'atelier, donnera le moyen d'augmenter ou de réduire les mesures prises sur le modèle, proportionnellement à la figure ; rien de plus simple encore.

Tout le monde connaît l'échelle de proportions, aussi bien que le compas, l'équerre, le fil à plomb et l'ébauchoir. Il est donc inutile d'insister.

La dernière partie de ce travail s'adresse surtout aux jeunes gens qui se destinent à la sculpture et ne savent quels errements suivre ; — aux jeunes sculpteurs qui, mécontents des résultats par eux obtenus dans une autre voie, se sentiraient assez d'énergie pour revenir sur leurs pas et prendre une direction nouvelle.

Aux uns et aux autres, nous disons :

Quand vous saurez poser ces points — et vous le saurez en moins de quinze jours — vous comprendrez l'antique. Ce qui le caractérise principalement, c'est l'harmonie, c'est la proportion, c'est la justesse, c'est la vérité. Vous pouvez atteindre toutes ces qualités par le seul métier. Quand vous saurez poser ces points, vous saurez de votre métier tout ce qu'on peut vous en apprendre d'essentiel. Le reste vous regarde, et vous n'avez besoin de personne pour l'acquérir. Si vous n'êtes rien de plus par vous-même, nul autre n'aura la puissance de vous faire ce que vous ne pouvez devenir seul. Ne vous endormez donc pas dans cette fausse espérance, si commode à la paresse, mais dont le réveil est plein de hontes et d'amertumes. Vous perdiez votre vie, abusés par de fallacieuses promesses ou de puériles déclamations ;

reprenez possession de vous-mêmes; apprenez votre métier et soyez artistes si vous pouvez; si vous ne le pouvez pas, renonçez à vous *faire faire* artistes.

A ceux qui ont reçu les leçons de Rude et qui, dans l'ardente mêlée contemporaine, luttent, actuellement dispersés, nous crions : Courage! le mouvement imprimé à la sculpture par vos efforts est immense. Si vous ne le voyez pas, c'est que la modestie vous aveugle; c'est que vous vous troublez aux clameurs intéressées des impuissances jalouses. Pas de désertion! pas de faiblesses! ne vous laissez pas effrayer ou écraser par la tradition; vous êtes la vraie tradition, parce que vous êtes l'émancipation dans la vérité. Toute autre tradition n'est qu'un vain esclavage et doit périr.

Courage donc et persévérance!

Souvenez-vous que vous avez à rendre témoignage du vieux maître qui vous aimait et qui n'est plus!

Pensez sans cesse que vous portez en ce siècle les destinées de cet autre maître immortel et toujours jeune, l'ART, dont il ne tient qu'à vous d'être aussi les disciples bien-aimés!

FIN.

NOTE DE L'ÉDITEUR.

Plusieurs écrits ont été publiés déjà, soit dans les journaux, soit dans des notices particulières, sur l'illustre statuaire dont nous venons de rappeler la vie, les œuvres et l'enseignement.

La plupart sont entachés d'inexactitudes, — d'ailleurs peu importantes et certainement involontaires, — les auteurs n'ayant eu à leur disposition que des documents incomplets.

Le présent livre, composé à l'aide de renseignements authentiques, fournis par la famille et les amis les plus intimes de Rude, servira au public de moyen de contrôle.

TABLE.

SA VIE.

I

Enfance. 1
Royal-Bonbon. 3
Le Rémouleur. 5
Vocation 8
Premier concours. 10
Instruction. 10
M. Fremiet. 14
Conscription. 15
Départ pour Paris. 15
Denon 16
Reçu en loges. 17
Ecole des beaux-arts. 17
Grand prix 1812. 17
Cent-Jours. 18

II

Départ pour Bruxelles 24
La statuaire en Belgique sous Guillaume Ier. 26
Louis David. 29
Vanderstraëten. 29-34
Atelier des Lorraines. 30
Enseignement. 31
Relations avec Jacotot. 33
Mariage, 1821. 35
Travaux à Bruxelles et à Tervueren. 36
Déceptions. 37
Habitudes de travail 39
Son intérieur 40
Son fils, 1822. 40
Son beau-frère Vanderhaërt. 41
Le *vrai libéral*. 41
Atelier des douze Apôtres 43
Sa manière d'être avec ses élèves. 44
Départ de Bruxelles, 1827. 49
Travaux à Paris. 50
1833. Classiques et romantiques. Le petit Pêcheur 54

III

Mort de son fils. 55
Arc de l'Etoile, M. Thiers. 57
Désintéressement 60
Cachan 62
Mlle M. Vanderhaërt. 63-68
Les carriers. 64
Voyage d'Italie. 69
Atelier de la rue d'Enfer. 79
Lettre des élèves. 82
M. Noisot. 84
Banquet à Dijon, 1847. 88
Lettre de Rude, 1848 91
Figure de la République au Panthéon. 92
Sa manière de discuter. 94
Sa répulsion pour les réclames. 98
Mme Rude. 42-54-101-121
Comment il étudiait ses sujets. 103
Ses appréciations des œuvres contemporaines. 104
Portrait de Rude. 30-107-142
Lettre à M. Anatole Devosge. 110
Esquisse du maréchal Ney. 112
Mariage de sa nièce. 113
Esquisse de l'*historien*. 115
Jury de 1855 (Exposition universelle). 116
Sa mort. 120
Articles nécrologiques des Journaux. 122

SES ŒUVRES. — *Bas-Reliefs.*

Colonne Vendôme. 17
Lapidation de Saint-Etienne. 30-127
Fronton de l'hôtel des Monnaies, Bruxelles. 128
Attributs (commerce, agriculture). 47-128
Armes des Pays-Bas. 47-128
Allégories 47-128
Cheminée. 47-128
Chasse de Méléagre. 42-128
Frise de Tervueren 43-128
Histoire d'Achille. 43-128
Cheminée. 43-128
Romulus et Rémus, etc. 43-128
Génies 43-128
Frise de l'Etoile. 51-130
Prométhée. 67-134

Bustes.

De M. Monnier 14-127
De la famille Ternaux. 18-127

De Bonnet. 18-127
Villaine 18-127
Jacotot. 18-128
Delille 29 127
Du roi Guillaume Ier 28-48-127
David (Louis). 29-127-128
Vulcain et Mercure 35-128
Lapeyrouse 51-129
Devosge 51-129-161
David. 130
Dupin aîné. 67-130
Dr Mercier. 67-139
Mme Noirot. 67-139
Albert de Luynes. 79-139
Mme Cabet-Vanderhaërt. 160
M. Pagnerre. 160

Figures.

Thésée 16
Cinq figures (chaire de Lille) 29-127
Cariatides. 128
Enfants ailés. 47-128
Génies. 48-128
Pendule 48-128
Vierge. 50-129
Mercure. 50-129
Pêcheur. 52-130
Mercure. 66-137
Maurice de Saxe. 59-137
La Douceur. 66-137
Caton. 67-138
Louis XIII. 67-137
Piédestal. 79-139
G. Cavaignac. 87-139
Napoléon Ier. 86-146
Monge 87-149
Jeanne d'Arc 151
Bertrand. 158
Ney. 159
Poussin. 160
Houdon. 160
Tête et torse de Jésus-Christ. 161
L'Amour dominateur. 161

Groupes.

Départ. 58-134
Baptême du Christ. 67-137
Calvaire 151
Hébé. 161

Considérations sur la sculpture. 163
Climat 165
Facilité de voir le nu. 166
Dégénération de l'espèce. 167
Religion. 168
Politique. 173
Lois, mœurs, etc. 178
Causes particulières de la supériorité des Grecs. 180
La méthode. 184
L'imitation. 184
Causes de notre infériorité. 195
Du génie. 196
Du sentiment. 202
Du caractère. 205
De l'aspect. 206
De l'esprit aristocratique. 208
L'idéal. 209
L'inégalité des intelligences. 210
De la tradition et du métier 212
De la production hâtive 215
Résumé des considérations. 220
Enseignement. 225
Pose du 1er point. 225
Pose du 2e point. 231
Pose du 3e point. 233
Réflexions. — Anecdote. 233
Points des épaules. 237
Point du bassin. 238
Points des rotules. 239
Point de la 2e malléole interne. 239
Points des malléoles externes 240
Point supérieur du torse en arrière. 240
Point inférieur du torse en arrière. 241
Points des bras. 242
Point de la tête. 242
Résumé. 243
Aux jeunes sculpteurs. 245

FIN DE LA TABLE.

(1218) — Dijon, imprimerie Loireau-Feuchot.

DIJON

IMPRIMERIE LOIREAU-FEUCHOT

Place Saint-Jean, 1 et 3.